بسم الله الرحمن الرحيم

تم رفع هذه المادة العلمية من طرف أخوكم في الله: خادم العلم والمعرفة (الأسد الجريح) بن عيسى قرمزلي. ولاية المدية

الجنسية جزائرية

الديانة مسلم

موقعي المكتبة الإلكترونية لخادم العلم والمعرفة للنشر المجاني للرسائل والبحوث على

www.Theses-dz.com

للتواصل: رقم هاتف 00213771087969

البريد الإلكتروني: benaissa.inf@gmail.com

حسابي على الفيسبوك: www.facebook.com/Theses.dz

جروبي: https://www.facebook.com/groups/Theses.dz

تويتر https://twitter.com@Theses_DZ

الخدمات المدفوعة

01- أطلب نسخة من مكتبتي



السعة: 2000 جيقا أي 2 تيرا !

فيها تقريبا كل التخصصات

أكثر من 80.000 رسالة وأطروحة وبحث علمي

أكثر من 600.000 وثيقة علمية (كتاب، مقالة، ملتقى، ومخطوطة...)

المكتبة مع الهرديسك بالدينار الجزائري 50.000.00 دج

المكتبة مع الهرديسك بالدولار: 500 دولار .

المكتبة مع الهرديسك بالأورو: 450 أورو

02- نوفر رسائل الأردن كاملة ب 500 دج أو 20 دولار للرسالة الواحدة على https://jutheses.ju.edu.jo/default2.aspx

لا تنسوني بدعوة صالحة بظهر الغيب: ردد معي 10 سبحان الله وبحمده سبحان الله العظيم

اللهم صل وسلم على نبينا محمد .... بن عيسى قرمزلي 2016.

جامعـــة الجزائـــر

معهد اللغـة والأدب العربى

إشكـالية

الواقعية فى النقد العربى المعاصر

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه الدولة فى النقد العربى الحديث

اعداد الطالب :

عمـــار زعمـــوش

اشراف الدكتور :

واسيـــنى الأعـــرج

1990 — 1411

بسم الله الرحمن الرحيم

إن موضوع الدراسة هو "إشكالية الواقعية في النقد العربي المعاصر" وأول عهدي بالتفكير في هذا الموضوع يعود الى الايام التي كنت أعد فيها بحث "نظرية الشعر عند محمد مندور"، ذلك البحث الذي تقدمت به لنيل درجة الماجستير، فبينما كنت أتتبع تطور المنهج النقدي عند محمد مندور وتبين لي أن لهذا الناقد منهجا ثالثا دعا إليه في أخريات أيام حياته، وهو "المنهج الأيديولوجي" الذي كان نتيجة اطلاعه على الفلسفتين الوجودية والاشتراكية، فكان هذا دافعا أوليا للتفكير في هذا الموضوع نمته بعد ذلك قراءاتي المختلفة لهذا الاتجاه في النقد العربي.

ولما كانت الدراسة الأولى قد هيأت الأرضية لتوجيهي نحو الاختصاص في النقد الأدبي من خلال تركيزها على ناقد معين وعلى جانب من نقده، فقد رأيت في هذه الدراسة الجديدة اختيار موضوع "الواقعية في النقد العربي المعاصر" لما يثيره من إشكاليات نقدية مختلفة. ذلك أن كلمة "الواقعية" توحي بأكثر من دلالة وتحمل أكثر من معنى نظرا لاختلاف المراحل التاريخية التي مرت بها، وتعدد وجهات النظر إليها وفق ظروف كل بلد والخصائص التي تميزه عن غيره، مما جعلها تغدو من إشكاليات النقد الأدبي المعاصر. تلك الإشكالية التي طغت على الفكر العربي ونقده، وبخاصة في تحديد مفهوم الواقعية، وأنواعها، ودورها في المجتمع من الناحيتين الفكرية والفنية، وما ترتب عن ذلك من طرح لقضايا نقدية واجتماعية حساسة ما تزال تثير جدلا واسعا في أغلب المجتمعات المعاصرة.

إن استعمالنا لكلمة "إشكالية" problematique في موضوع البحث ليس المراد منه المعنى اللغوي الذي يفيد الغموض والالتباس والاختلاط فحسب، بل أيضا المعنى الإصطلاحي المعاصر للكلمة التي تعني كما يقول الدكتور محمد عابد الجابري: "الإشكالية منظومة من العلاقات التي تنسجها، داخل فكر معين، مشاكل عديدة مترابطة لا تتوفر إمكانية حلها منفردة، ولا تقبل الحل-من الناحية النظرية- إلا في إطار حل عام يشملها جميعا. وبعبارة أخرى إن الإشكالية هي النظرية التي لم تتوفر إمكانية صياغتها، فهي توتر ونزوع نحو النظرية، أي نحو الاستقرار الفكري"(1). ومن ثم فالواقعية في النقد العربي تواجه مجموعة من المشاكل الفكرية والفنية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وهي إذ تسعى الى حلها ومعالجتها ترى أنه لا يمكن حل أي منها بمعزل عن الأخرى، لأنها مترابطة ومتداخلة.

---

1 - محمد عابد الجابري: نحن والتراث. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ط.2، 1982، ص.39.

لذ لك فهي تنظر إليها مجتمعة ، " لأن المهم في المشكل داخل الإشكالية ليس لذاته ، بل الدور الذي يقوم به بوصفه أحد عناصرها .. " . ومن ثم فإن إشكالية فكر ما كما يقول محمد عابد الجابري : " لا تتحدد بما أنتجه هذا الفكر بل إن مجالها يتسع لجميع أنواع التفكير التي يمكن أن يقوم بها هذا الفكر . إن تعدد الآراء لا يعني بالضرورة تعدد الإشكاليات فقد تختلف الأسئلة التي يطرحها مفكرون يفكرون داخل إشكالية واحدة ولكنهم يقدمون عنها أجوبة واحدة أو متشابهة أو متكاملة ، وقد يطرحون نفس الأسئلة ولكنهم يقدمون أجوبة مختلفة وقد يطرحون أسئلة لا يجيبون عنها ، أو يجيبون عن أسئلة لم يطرحوها .. كل ذلك لا ينال من وحدة الإشكالية في شيء ، بل بالعكس إن ذلك دليل ليس فقط على خصوبتها بل أيضا على تماسك عناصرها واتساعها لأنواع التفكير .. وبعبارة أخرى إن الإشكالية لا تتحدد فقط بما تم التصريح به ، بل أيضا بما تتضمنه وتحتمله . هذا ما يجعل الإشكالية الواحدة لا تتقيد بإطار الزمان والمكان ، بل إنها تظل ما لم تتجاوز مفتوحة أمام أي مفكر لا حق ليتابع التفكير فيها ".(1)

ومما زاد في تداخل الواقعية وتعقدها عند النقاد أن الواقعية كمذهب أدبي ونقدي تعد من أعقد ما عرفت الحياة النقدية والأدبية العالمية ، سواء أكان ذلك في فلسفتها الفكرية ومبادئها الاقتصادية والاجتماعية ، أم فيما تثيره من قضايا أدبية ونقدية . وعقدة هذا الاتجاه تكمن في كونه سيفا ذا حدين يمكن أن يساء فهمه فتتحول الأعمال الأدبية والنقدية الى شكل من أشكال المعتقدية dogmatisme المباشرة التي تعمل على تحقيق الرؤية الفكرية الاشتراكية في الواقع الاجتماعي دون مراعاة للجانب الفني . وبذلك تهبط الأعمال الأدبية إلى مستوى من الرداءة والانحطاط الفني ، باعتمادها أسلوب الدعاية. ويتحول دور الناقد في هذا المجال الى مجرد مسجل لمجموعة من الانطباعات الذاتية المبعثرة التي لا تفيد النص ولا القارئ ولا النقد . فالمهم عنده هو المحتوى الفكري والمضمون الأيديولوجي الذي يعكسه الكاتب في عمله الإبداعي . وهو ما بدا في كتابات بعض المتأثرين بهذا المفهوم السطحي الذي لا يرى في الواقعية سوى تصوير الواقع كما هو دون تدخل من ذاتية الكاتب . الأمر الذي أدى بهم الى إهمال الجانب الفني وخصائص الأدب الأصيلة المقومة له مكما يمكن

1 ــ محمد عابد الجابري : نحن والتراث ، ص 40 .

للا تجاه ذاته أن يرفع الأعمال الأدبية والنقدية الي مستوى الابداع الجيد الذى يجمع بين خدمة القضايا الاجتماعية بمعناها الواسع ومراعاة القواعد الفنية للنوع الأدبى ، لا سيما وأن مصطلح الانعكاس reflet الذى ترتكز عليه النظرية الواقعية هو فى اللغة الفرنسية مشتق من كلمة reflexion التى تعنى التأمل والتفكير ، ومن ثم فهى توحى بنوع من الجهد الارادى فى تحليل بنية الواقع واعادة تركيبها وفق رؤية جديدة متماشية مع الشروط الموضوعية للواقع وللفن .

ومما لاشك فيه أن النقد العربى قد تأثر تأثرا كبيرا بهذا الاتجاه كغيره من الاتجاهات الأدبية الأخرى التى سبقته أو جاءت بعده من رومانسية ووجودية وبنيوية ، وغير ذلك . حتى أن من يتتبع الحركة النقدية العربية المعاصرة يسترعى انتباهه شيوع وانتشار ظاهرة استخدام مصطلح "الواقعية" بصورة لا يكاد يضاهيها أي اتجاه آخر ، لاسيما فى الخمسينيات والستينيات وما بعدهما بقليل ، حيث لا يكاد يخلو كتاب نقدي أو أدبي من الاشارة اليها أو الى منهجها أو الى احدى أسسها الفكرية والنقدية . وقد التقت فى ذلك المؤلفات العاصرة والمضادة على السواء . وعلى الرغم من انتشار هذا المذهب فى النقد العربى واتخاذه أشكالا مختلفة فانه لا يوجد ثمة مرجع أساسي حول هذا الموضوع ، وكل ما هنالك دراسات وكتابات متفرقة كتبت فى مراحل مختلفة لا يتصف أي منها بالشمول والاحاطة ، فضلا عن أن هذه الدراسات والكتابات ينحصر معظمها فى المجال التطبيقى أكثر منها فى المجال النظرى الذى تغلب عليه الكتابات المترجمة . وحتى فى المجال التطبيقى نجد اختلافات بينة بين النقاد الذين يتبنون هذا الاتجاه فى النقد العربى .

ولعلنى أجد نفسى مضطرا للإشارة الى الدراسات التى سبقت فى هذا الموضوع وأولاها : دراسة حنا عبود "المدرسة الواقعية في النقد العربى الحديث "(1978) وهى عبارة عن مجموعة من الدراسات المتفرقة سبق للكاتب أن نشر معظمها فى مجلة "الموقف الأدبى" . والدراسة رغم جديتها اقتصرت على مجموعة محدودة من النقاد لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة ، وبذلك فهى لا تعكس المسار النقدى للحركة الواقعية . ولعل قيمتها تتمثل فى وقوفها عند الكتابات الأولى للنقاد الواقعيين فى الخمسينيات ، الأمر الذى جعلها تهمل الحديث عن القضايا الأساسية التى أثارتها الواقعية فى النقد العربى ، والاكتفاء بالحديث عن روادها الأوائل فى مصر ولبنان وسوريا .

أما ثانيهما: فهي دراسة عصام محمد الشنطي "الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث" (1979)، والكتاب صغير الحجم ولا تتعدى صفحاته (120) صفحة، وعلى الرغم من الإغراء الذي يقدمه عنوانه الكبير فقد خص "الواقعية في نقدنا" بثلاث وخمسين صفحة فقط لخص فيها أهم ما جاء في مجلة "الفكر المعاصر" عدد 22 ديسمبر 1966 من دراسات حول النقد الواقعي، وبخاصة دراستي جلال العشري وأميراسكندر. ومن ثم جاءت الدراسة ضعيفة متسمة بالسطحية، لا سيما وأن الباحث لم يعتمد فيها على المصادر والمراجع التي تعكس حقيقة هذا الاتجاه النقدي.

أما آخرها فهي دراسة الدكتور سيد حامد النساج "في الرومانسية والواقعية" (1981). والدراسة تعود في أساسها الى سنة 1969، وهي عبارة عن مدخلين كبيرين في بحثه الذي صدر بعنوان "اتجاهات القصة المصرية القصيرة"، والذي نال به درجة الدكتوراه. الا أنه فضّل نشرهما منفصلين عن الأصل. ومن هنا فهدفه لم يكن دراسة الاتجاهين في النقد الأدبي بقدر ما كان التمهيد النظري للدراسة النقدية التطبيقية التي اتخذت من فن القصة القصيرة ميدانا لها. وبذلك جاءت الدراسة كسابقتها محدودة الهدف والغاية، الى جانب اقتصارها على النقد الأدبي في مصر وحدها.

وهكذا ومن خلال متابعة ورصد الحركة النقدية الواقعية نجدها تفتقر الى مثل هذه الدراسة التي تشخص مسارها، وتكشف وتبلور رؤيتها الصحيحة ومن ثم المساهمة في معالجة ظواهرها وأطرها الإبداعية من خلال تحليل أبعادها الفكرية وتياراتها الفنية. وانطلاقا من ذلك جاءت هذه الدراسة لتطمح الى المشاركة في إزالة بعض جوانب الغموض التي تكتنف هذا الاتجاه النقدي محاولة في ذلك سبر أغواره بمنظار خاص نأمل أن يكون على جانب من الموضوعية والواقعية في التصور والطرح. لاسيما وأن الحديث عن الواقعية في النقد الأدبي هو حديث عن الحياة العامة وظروف العصر وملابساته. ذلك أن الواقعية بقدر ما هي حركة نقدية وفنية فهي روح تسري في كيان الأمة، شاملة جميع جوانب الحياة المختلفة والمتفاعلة فيما بينها.

وإذا كانت هذه حالة الواقعية فإن رصدها في النقد العربي أمر صعب لأسباب كثيرة من أهمها التطور المتفاوت لأقطار العالم العربي، الشيء الذي يجعل من الصعب إطلاق أحكام عامة على النقد العربي ككل، فهناك أقطار

ما تزال حتى اليوم في حالة متدنية من التطور الفني والفكري. وكذلك الاقتصادي وإن كان هذا الأخير – رغم أهميته – لا يعكس ولا يساير في بعض الأحيان حالة ازدهار الأدب والنقد أو انحطاطهما . ومن هنا فإن أكثر الأقطار بروزا في دراستنا هذه هي الأقطار المتقاربة في تطورها الفكري والفني – على الأقل – مثل مصر ولبنان وسوريا والعراق والجزائر والمغرب ، على الرغم من انفراد القطرين الأخيرين بسمات خاصة تجعلهما متميزين عن الأقطار الأخرى ، وذلك من حيث الظهور المتأخر للواقعية المذهبية نتيجة تأخر استقلالهما ، ووجود ما سمي بالأدب المكتوب باللغة الفرنسية الذي فرض وجوده قبل الاستقلال لاسيما في الجزائر. ولذلك ستبقى مصر تشكل نقطية بارزة في حركة تطور النقد الواقعي ، وذلك لاستمراريته ، وتنوع ممثليه ، واكتسابه صبغة الشمولية ، الى جانب سهولة الحصول على مؤلفات نقاده ، بالمقارنة مع الأقطار العربية الأخرى .

وانطلاقا من ذلك سيقتصر البحث على مجموعة من النقاد الذين يصدرون في كتاباتهم النقدية عن الواقعية بشكل واضح ، على أن نعتبرهم نماذج تظهر الإشكالية العامة التي طرحها المنهج الواقعي في النقد الأدبي العربي . ذلك أننا لا نهدف الى القيام بعملية استقصائية لجمع كل ما صدر عن النقاد الواقعيين من آثار ، وإنما الغاية تنحصر في الكشف عن أبرز ما أضافته الواقعية في النقد الأدبي وعلاقة ذلك بالواقع الاجتماعي . ومن ثم فإن المطالبة بالإشارة الى كل ما قد تصبح عبئا لا طائل من ورائه ، لاسيما أن ذلك قد يجر البحث الى ما يشبه البيليوغرافيا التي تكتفي بتقديم لمحة عن حياة الناقد وثقافته وما يتبع ذلك من تبيان لاتجاهه الفكري والنقدي ، ولكن ذلك لم يمنع الباحث من بذل الجهد حتى يكون البحث مشتملا على أكبر عدد ممكن من النقاد الواقعيين العرب ، رغم ما يتسم به ذلك الأمر من صعوبة لعدم توفر إمكانية الاطلاع والحصول على كل نتاج النقاد العرب في أقطارهم القريبة والبعيدة ، وذلك لأسباب يعرفها أكثر الباحثين والدارسين . ومما زاد الأمر صعوبة أن أغلب النقاد الواقعيين لم يكتبوا عن الواقعية كنظرية فكرية وفنية مجردة تتحرك في فراغ ، بل كان حديثهم عنها وعن قضاياها من خلال نقدهم التطبيقي لنماذج فنية مختلفة ، الشيء الذي جعلهم لا يعتنون بتفصيلاتها ومفارقاتها الدقيقة ، بقدر ما كان اهتمامهم بالأصول العامة والملامح المشتركة .

وإذا كان من الطبيعي ألا يكون هناك بحث علمي بدون صعوبات ، فإن

اختلافا لموضوعات والقدرات والإمكانات المتاحة تجعل الصعوبات التي يلاقيها الباحثون غير متكافئة ولا متشابهة . لذلك فإني أتجاوز التعرض للصعوبات الجزئية والهامشية التي لا شك في أنها أثرت في عملي أثناء اشتغالي بالبحث ، وسأشير الى ما أراه أساسيا ، رغم أن ما قد يبدو هامشيا عندي قد يكون أساسيا عند الآخر ولعل أهم الصعوبات التي يواجهها الباحث في مثل هذا الموضوع الى جانب ما ذكرناه آنفا :

1- قلة الدراسات التي تناولت الموضوع إن لم نقل انعدامها .

2- الكثرة العددية الهائلة للمصادر التي أضحت مشكلة من حيث تجميعها وقراءتها قراءة متأنية تسمح بإبعاد الدخيل منها ، الذي لا يمثل اتجاها معينا في النقد ، ولا يصدر عن رؤية وموقف واضحين .

3- تصنيف الإنتاج النقدي الواقعي الى اتجاهاته ، والبحث عن الأسس الموضوعية التي يمكن على أساسها تصنيف هذه الاتجاهات النقدية ، وما يحتوي ذلك من صعوبات نظرا لتداخل الأفكار والآراء النقدية ، لصدورها عن رؤية فكرية واحدة .

ومهما يكن من أمر فإن الباحث مسلم منذ البداية بأن ما يقدمه في هذه الدراسة لا يخرج عن كونه محاولة متواضعة في دراسة "إشكالية الواقعية في النقد العربي المعاصر" ، لذلك فرجاؤه أن تنال هذه الدراسة شرف المحاولة الجادة في إرساء لبنة صغيرة في الدراسات النقدية ، وأن يكون شفيعه بدء وختاما العزم الصادق .

إن مهمة هذه الدراسة هي استخلاص المادة الخام لهذا النقد ومعالجتها بطريقة تسمح بالوصول الى استنتاجات موضوعية تبين أسس الواقعية وتحدد سماتها في النقد العربي المعاصر انطلاقا من أقوال النقاد الواقعيين وتحليقاتهم ومواقفهم تجاه قضايا الواقع والفن . وقد تطلب ذلك الاتكاء في المرحلة الأولى على المنهج التاريخي الذي مما يهدف اليه ، البحث في الأطوار التي مر بها فن من الفنون الأدبية أو النقدية ، وفي مدى تأثره بالبيئة وتأثيره فيها . إلا أن هذا المنهج يبقى قاصرا اذا لم يتلازم مع المنهج النقدي الذي من خصائصه الموازنة والتقييم ، ذلك أننا لا نهدف الى التأريخ للواقعية بكل ما تحمله كلمة "التأريخ" من دلالات . ومن هنا فلا مناص من أن يكون منهجنا في البحث منهجا وصفيا

تحليليا اجتماعيا ، يهدف الى عرض المفاهيم والقضايا وتمحيص دقتها وصحتها ومدى فاعليتها وتفاعلها واحكام ساتها المعرفية فى مجال الأدب والنقد وغيرهما ، ومن ثم فهم إشكاليتها فى إطار علاقاتها الجدلية السائدة ، وفى ضوء الرؤية الشاملة للواقع الاجتماعى والفنى .

أما المعاصرة فى موضوع هذا البحث فمقيدة من حيث البداية بأواخر الأربعينيات تقريبا حيث دخل النقد العربى مرحلة تحول حاسمة بعد هذه الفترة ، وظهر الاهتمام بالديمقراطية والاشتراكية وبالواقعية ، ثم هى ممتدة حتى تلك الفترة التى دخل فيها هذا البحث طور التخطيط والصياغة . وهو بذلك يرصد مرحلة دقيقة من مراحل تطور النقد العربى تميزت بخصائص وسمات معينة ، وانطوت على مواقف فكرية ونقدية متغايرة . وإن كان التحديد الزمنى للبحث فى مجال الأدب والنقد لايتسم بالخضوع الصارم له رغم ضرورته ، لأن الباحث كثيرا ما يعود الى الإرهاصات الأولية التى سبقت مرحلة ظهور القضية وتبلورها .

٤٢٠٤٣٩

وهكذا فإن البحث يطمح الى حصر الجهود النقدية الواقعية خلال الفترة المشار إليها ، وبالتالى تتبع مراحل تطورها وتأسيس أصولها ، ومن ثم تحديد سماتها واتجاهاتها عبر مراحلها المختلفة بحيث يصل فى النهاية الى تكوين صورة دقيقة وشاملة للواقعية وإشكاليتها .

وانطلاقا من هذا المنظور ومن معطيات المادة النقدية جاء البحث فى النهاية مقسما الى بابين أساسيين مسبوقين بمدخل جاء كتمهيد للبحث ليضعنا أمام تصورعام عن الواقعية ، وعوامل ظهورها ، وأنواعها ، النقدية والطبيعية والاشتراكية ، وذلك فى الآداب الأجنبية .

أما الباب الأول الذى خصص للواقعية والنقد العربى المعاصر فقد قسم الى ثلاثة فصول ، تناول الفصل الأول عملية ترسيخ مصطلح الواقعية فى النقد العربى والظروف العامة التى ساهمت فى تطوره ، وبلورته . وفى الفصل الثانى وقفنا عند علاقة الواقعية بالمذاهب النقدية الأخرى من كلاسيكية ورومانسية ووجودية ... وما إلى ذلك ، مبرزين عناصر الالتقاء والاختلاف ومواقف النقاد الواقعيين منها ، وذلك بعد تحديد مفهوم الواقعية وأسسها فى النقد

العربى المعاصر، وخصصنا الفصل الثالث للحديث عن اتجاهات الواقعية فى النقد العربى المعاصر، حيث وقفنا عند أربع اتجاهات نقدية تبدو معالمها واضحة، وهى الاتجاه الواقعى الاجتماعى، والاتجاه الواقعى الإنسانى، والاتجاه الواقعى الثورى، فالاتجاه الواقعى الأيديولوجى.

أما الباب الثانى فقد خصصناه للحديث عن الأسس الفنية للواقعية من وجهة نظر النقد العربى. وقسم الى خمسة فصول، تناولنا فى الفصل الأول طبيعة الأدب والنقد الواقعيين من حيث ماهيتهما، ووظيفتهما، وعلاقاتهما بالمجتمع. وتعرض الفصل الثانى لنظرية الانعكاس ومكانتها فى النقد الواقعى من ناحية، وعلاقاتها بنظريات المحاكاة والتعبير والخلق من ناحية أخرى. كما تناول الفصل الثالث جدلية الشكل والمضمون فى العمل الأدبى وما أثار وتسم من جدال فى النقد العربى. وجاء الفصل الرابع ليعرض قضية الالتزام ووظيفة الأدب، وموقف النقد الواقعى منهما. ثم كان الفصل الخامس والأخير الذى خصص لتناول موقف الواقعية من التراث، وقضية الأصالة والمعاصرة فى النقد الأدبى العربى.

أما الخاتمة فقد كانت بمثابة حوصلة للنتائج التى وصل اليها البحث فى الفصول السابقة. كما تضمنت الدراسة الى جانب ذلك ثبتا بالمصادر والمراجع العربية والأجنبية المعتمدة فى هذه الدراسة، وقد رتبت وفق أسمائها الشائعة. ثم أتبعنا ذلك بدليلين لا تحسب البحث يكتمل بدونهما، الأول ويختص بالمصطلحات الموظفة فى الدراسة، والثانى بالأعلام.

وإذ كان ما سبق يدخل ضمن التعريف بموضوع البحث وحدوده وغايته، فإنه يبقى بعد ذلك الاعتراف بفضل من أسهموا فى إخراجه الى حيز الوجود، وأول هؤلاء الأستاذ الدكتور واسينى الأعرج الذى تتبع جميع خطوات إنجاز هذه الدراسة إشرافا وتوجيها، مبديا اهتماما خاصا بالموضوع، الأمر الذى شجعنى ودفعنى أكثر للبحث والاسترشاد بآرائه السديدة وتوجيهاته القيمة التى كثيرا ما جنبتنى الشطط فى الحكم أو الميل مع الهوى. خاصة وأن تواضعه وروحه السمحة قد جعلانى أحس بأنى فى صحبة الأستاذ والصديق فله منى كامل الشكر وخالص الود وعظيم التقدير.

أما ثانيهما فهو الأستاذ المرحوم محمد مصايف الذى تولى الإشراف على

هـذا البحـث فى مرحلتـه الأولى ، ورغـم مشاغلـه وظروفـه الصحية ، والفترة القصيرة التى قضيتها معـه ، فإنى لـن أنسى يده الحانية وكلمتـه الهادئة وتشجيعـه المستمر ونصحـه الصادق فجـزاه اللـه عنى خـير الجزاء وتغمده برحمته الواسعة .

ولا أنسى فى هـذا الصدد أن أوجـه خالص شكرى للجنـة المناقشة علـى ما تكبدته من مشقـة فى قراءة الرسالة وعلى ما ستقـدمه إلى مـن توجيه ولقد سيزيد حتمـا فى تقويـم الرسالة مـن ناحية ، وفى تسديد خطاي على طريـق البحـث العلمـى مـن ناحية أخـرى .

إلى هـؤلاء جميعا وإلى أسـرة معهـد اللغة والأدب العربى بجامعة الجزائر وإلى كل الأساتذة الذين أفادونى بآرائهم واقتراحاتهم ومساعداتهم خالص امتنـانى وشكـرى . وأرجو ألا أكـون قد أثقلت عليهم ، وأن يجـدوا فى هذا العمل ما يعوضهم بعض ما تحملوه معى من عناء .

والله أسأل أن يرشـدنا الى ما فيـه الخـير والصـواب .

مدخل عام

أصول الواقعية في النقد الأدبي

إنه من العسير جدا تمثل "إشكالية الواقعية في النقد العربي المعاصر" دون الإلمام بالواقعية وأبعادها الفلسفية والفنية في الأدب والنقد الأجنبيين، لاسيما إذا أعددنا من ضمن أسباب نشأة الواقعية في النقد العربي المعاصر، الاحتكاك المباشر بالغرب، والإطلاع على ثقافته المتنوعة إلى جانب العوامل الأخرى المتمثلة في الظروف والأوضاع العامة للوطن العربي. تلك الظروف التي ساهمت بقليل أو كثير في بروز هذا الاتجاه وتطوره . هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالثقافة الفكرية والفنية في عالمنا المعاصر لم تعد حكرا على أمة دون أخرى، فالتطور الذي مس وسائل الاتصال بأنواعها المختلفة انعكست آثاره في الفكر والأدب والنقد، فأصبحت الأفكار والاتجاهات النقدية الجديدة تنتقل من بلد الى آخر بسرعة لا تضاهى عن طريق الترجمة والاقتباس، أو الاطلاع عليها في لغاتها الأصلية . وبذلك تصبح تلك الأفكار والآراء النقدية - بعد انتشارها - ملكا للجميع . حتى أنه يمكن القول بأن الأفكار الرديئة أو المتواضعة هي التي تظل ملكا خاصا ، فلا تنتقل ولا تتأثر بها الأمم الأخرى، ولا يتناولها النقاد والدارسون بالتحليل والتقويم . رغم ما للدعاية ووسائلها من دور في هذا المجال، وبخاصة في دول العالم الثالث حيث يقل الوعي، إن لم نقل ينعدم، فيسهل انتشار الأفكار المبتذلة التي لا تخدم المجتمع ولا الأدب بقدر ما تهيء الفرد لتقبل كل ما يقال دون نقد أو تمحيص . ومن حسن الحظ أن المثقف الواعي سرعان ما يكتشف حقيقة تلك الأفكار، ولكنه من سوء أيضا أن الواعين في المجتمع قليلون . الشيء الذي يجعل عملية التوعية والتغيير أمرا صعبا، لاسيما وأن الإنسان بطبعه ميال الى الأمور السهلة المغرية التي تنسيه همومه لفترة ما .

ولعل النقد الأدبي أكثر الفنون تأهيلا لأن يأخذ هذا الطابع العالمي وذلك لسببين، أولهما : أنه يمثل محصلة مختلف المعارف الإنسانية، أو يفترض فيه ذلك على الأقل . وثانيهما : حاجة النقاد المستمرة الى امتلاك أكثر الوسائل النقدية تطورا وأفضلها تأثيرا من أجل الكشف عن العناصر الفنية والفكرية في العمل الأدبي . خاصة وأنه يفترض في النص الإبداعي الجديد أن يكون ثمرة نضج مختلف التيارات الأدبية العالمية .

ونتيجة لما سبق فقد رأيت من الضروري التمهيد للبحث بتصور عام عن نشأة الواقعية في النقد الأجنبي، والفلسفات التي ساهمت في انبثاقها، والظروف

العامة التي ازدهرت فيها الواقعية، وأنواعها، وتطور مفهومها، لنرى بعد ذلك أي الاتجاهات كان لها الدور المؤثر في نقدنا العربي المعاصر. لاسيما وأن ظهور الواقعية في العالم العربي قد كان متأخرا بالنسبة لظهورها عند الغرب بما يقارب قرنا من الزمن. وبالتالي فإن عرضنا لهذه القضية في النقد الأجنبي لن يكون إلا بالقدر الذي يسمح لنا بمعروفة إشكالية الواقعية في النقد العربي المعاصر، وتحديد أبعادها الفكرية والفنية، والظروف التي أحاطت بوجودها، وساهمت في بلورتها لدى الأدباء والنقاد. وإن كنا نقر منذ البداية أن مثل هذا المدخل لن يكون ملما بالواقعية وأبعادها في مختلف الفنون الأدبية، ولا بمختلف ممثليها، وأشكال تطورها في البلدان الأجنبية. ذلك أن دراسة مثل هذا الموضوع الشائك لا يمكن أن تستوعبه صفحات قليلة كهذه، بل يتطلب دراسات ودراسات حتى يمكن تغطيته في كل الفنون والأنواع الأدبية والنقدية. الشيء الذي يجعل بعض الباحثين والأسس الواقعية التي سنعرضها في هذا المدخل تبدو — خاصة — في نظر المتخصصين من بديهيات القول التي انتشرت معرفتها بين الناس. ولكن عذرنا — في وضعها في هذا المدخل — أنها ضرورية لفهم تطور الواقعية وإشكالياتها في النقد الأدبي العربي المعاصر.

ومما زاد الأمر صعوبة أن كلمة "الواقعية" réalisme من المصطلحات الغامضة التي تختلف دلالتها من مثقف الى آخر، ومن مرحلة الى أخرى بل ومن مجتمع الى آخر بحسب اختلاف الظروف العامة من اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية. الى جانب هذا فلفظة "الواقعية" لا يقتصر استعمالها في المجالين النقدي والأدبي وحدهما، بل تستعمل في غيرهما من المجالات الفكرية الأخرى. حيث نجدها في العصور الوسطى تستعمل في الفلسفة كمقابل للنزعة "الإسمية" nominalisme التي ترى بأن الكليات والمفاهيم المجردة "لا وجود لها في الواقع ولا في الذهن، وإنما هي مجرد ألفاظ وأسماء تدل على عدد غير محدود من الأشياء" (1). فهي تقرر أولية الأشياء وثانوية المفهوم، بينما تذهب الواقعية إلى القول بأن "المفاهيم الكلية لها وجود واقعي، وتسبق وجود الأشياء المفردة". ويلاحظ هنا أن الإسمية تستعمل للدلالة على الجانب المادي المحسوس، في الوقت الذي تدل فيه الواقعية على الجانب المثالي.

1 — مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان، بيروت. 974 1م، ص. 351.

المجرد ، وذلك خلافا لما تعرف عن دلالتها في الفلسفة المعاصرة، حيث تستعمل للدلالة على واقعية الأفكار ، وتقرير وجود العالم الخارجي مستقلا عن الفكر أو الذهن . وهي تقابل "المثالية idéalisme" التي ترجع جميع أنواع الوجود الى الفكر ، فالعالم الخارجي عندها ما هو الا انعكاس للصورة الذهنية أو للمثل الأعلى ، وأن هذه الصورة الذهنية أكثر واقعية من العالم الخارجي . كما تستعمل أيضا في المجال السياسي للدلالة على الخضوع والاستسلام للأمر الواقع وقبوله .

أما في المجال الأدبي فنجد بعض النقاد يذهب الى القول بأنها "أساس الأدب ، فكل الأساليب الفنية " حتى تلك الأساليب التي تبدو متعارضة أشد التعارض مع الواقعية تنشأ منها أو ترتبط بها ارتباطا له دلالته".(1) وهذا القول قد يكون صحيحا عند الحديث عن علاقة الواقع بالأدب بصفة عامة ، حيث يعد وأن الواقع هو العامل الرئيسي في الابداع الأدبي حتى عند أصحاب المدارس الهروبية . ذلك أن الأدباء ثلاث ، أديب يصطدم بالواقع الذي يعيش فيه فيجد نفسه عاجزا عن مسايرته ، والمساهمة في تغييره وتطويره ، فيهرب الى الماضي محاولا بعثه والتغني بأمجاده . وأديب ثان يصطدم به أيضا فيحس بما أحس به الأديب الأول ، لكنه يهرب الى عالم من الخيال . أما الأديب الثالث فهو الأديب الواقعي الذي يواجه الواقع وتناقضاته ، ولا يهرب منه ، وانما يحاول أن يعيش عصره متفاعلا معه ، محاولا المساهمة في تطويره وتغييره نحو الأحسن . ومن ثم يكون الواقع الخارجي بمثابة الدافع الأول في عملية الابداع أيا كانت . وتبقى "الواقعية" – بعد ذلك – تتسم باحتوائها قدرا كبيرا من الواقع ، وانطلاقها من فلسفة فكرية وفنية محددة .

إن البحث في الواقعية كاتجاه أدبي وكمصطلح نقدي ظهر في أوربا مع مطلع القرن التاسع عشر لا يستطيع إغفال دور الفلسفة في نشأة هذا الاتجاه ، بالرغم مما قد يبديه بعض الدارسين من تحفظ على دور الفلسفة في نشأة المذهب الواقعي في الأدب والنقد ، باعتبار الاتجاهات الفلسفية

1- جورج لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة ، تر . د . أمين العيوطي ، دار المعارف ، القاهرة . ص . 58 .

والأدبية ليست سوى مظاهر متوازية لتغيير وسع شمل جميع عناصر الحياة العامة بعد النهضة الأوربية ، وامتد ذلك التحول الى أجزاء كبيرة من العالم . الا أن وجود بعض التأثير — على الأقل — شيء لا يمكن انكاره لا سيما أن الفلسفة قد سبقت الأدب والنقد في استخدام مصطلح "الواقعية" بفترة طويلة . الشيء الذي يجعلنا لا نشك في كون الواقعية في المجال النقدي استمدت بذورها الأولى من الفلسفات العقلانية التي أكدت أن العالم غير ثابت ، وأنه يحمل في طياته بذور تغييره وتطويره . خلافا للفكر الديني الكنيسي الذي نظر الى الحياة والأفكار في صورتهما الثابتة الجامدة .

وبما أن الفلسفة تسعى الى فهم الوجود وكشف قوانينه المتحكمة فيه من خلال البحث في علاقة الفكر بالوجود (أي الطبيعة والمجتمع) والوعي به ، فقد تشكلت في تيارين متعارضين ، هما : المثالية والمادية أو الواقعية . فالأولى أي "الفلسفة المثالية "التي يرجعون بدايتها الى أفلاطون Pla (429 — 347 ق . م .) صاحب نظرية المثل التي ترى "أن المثل هي الحقائق وأن المحسوسات مظاهر لها ، فالمثل لها وجود مستقل عن المحسوسات وهو الوجود الحقيقي ، ولكننا لا ندرك الا أشكالها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل "(1) . ثم جاء بعده في العصور الحديثة الفيلسوف الفرنسي ديدرو diderot (1713 — 1784 م) والفيلسوفان الألمانيان كانت Emmanuel;Kant(1724 — 1804 م) وهيجل Friedrich,Hegel (1770 — 1831 م) الذين طوروا هذه الفلسفة المثالية ونظّروا لها مبينين وظيفة الجمال الفنية ، وعلاقة المتعة الجمالية بالنفس . وإن كان هيجل يعد أبا المثالية الحديثة ، حيث امتد تأثيره الى معظم الاتجاهات الفلسفية المعاصرة من ماركسية ووجودية وواقعية ووضعية ... وتتلمذ عليه معظم زعماء هذه المذاهب . وهو يخالف بفلسفته المثالية الحديثة " منطق أفلاطون وأرسطو الثابت ويعتقد أن الحقيقة الروحية متطورة في الكشف عن نفسها ولذلك لا يمكن أن تجمع النقيضين معا . وهذا المنطق التطوري هو محور فلسفته الهيجلية التي هي مثالية جدلية تكشف عن نفسها على النحو التالي : هناك دائما (وضع thèse) يجمع (نقيضه

---

1 — د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . دار الثقافة ، بيروت . 1973 ، ص . 160 .

(synthese وهو الوضع الجديد ، ثم يصبح هذا التركيب (وضعا) يتلوه نقيض فتركيب جديد وهلم جرا "(1) . وتبقى رؤية الفلسفة المثالية للأشياء — رغم تطورها — "رؤية تجريدية مطلقة لا تعتمد بالواقع ، ولا تهتم إلا بالمثل العليا التي لا تدركها الحواس ، وتنظر الى الواقع نظرة ترفع وازدراء "(2) . ذلك أن الفلسفة المثالية ترى أن العقل أو الروح هو أساس كل شيء وبالتالي فهي تنظر الى الفكرة في ذاتها منفصلة عن العالم المادي الذي أوجدها ، وهو ما يجعلها أقرب الى الافكار البديهية . ومن ثم كان الابداع عندها هو القدرة الذاتية على تحويل العالم الواقعي الى عالم خيالي تصوري . وقد كان لهذه الفلسفة المثالية أثر كبير في نشأة بعض المذاهب الأدبية والنقدية كمذهب "الفن للفن" ، و"الرمزية" ، والمذهب التأثري أو الانطباعي في النقد ، وكذلك مدرسة "النقد الجديد" التي تزعمها توماس ستيرنز إليوت THomas, stearns, Eliot (1888 — 1965 م) ، وانتقلت الى النقد العربي المعاصر على يد الناقد رشاد رشدي (ت. في سنة 1983م) وذلك في كتابه "النقد والنقد الأدبي" . وهذه المذاهب والمدارس يغلب عليها الاهتمام بالمتعة الفنية في العمل الأدبي ، مهوّنة في ذلك من شأن الواقع والمضمون الفكري في العمل الابداعي ومن غاياته الاجتماعية .

أما القسم الثاني المتمثل في الفلسفة المادية أو الواقعية فتعود بذرتها الأولى الى أرسطو Aristote (388 — 322 ق.م) الذي يعد أول من تحدث في الفلسفة الواقعية من خلال نظريته في "المحاكاة" التي عارض بها محاكاة أفلاطون المثالية . ثم تطورت هذه الفلسفة الواقعية في العصور الحديثة واتخذت أشكالا مختلفة ، سنعرضها — بل يجارــ فيهما بعد لصلتها القوية بموضوع الدراسة . ومما تجدر الاشارة اليه أن بعض الدارسين يرى أن هذا التقسيم فلسفي لا أدبي . ذلك أن المثالية والمادية لم تنعكسا في الأدب والنقد بالصورة ذاتها ، ولكن تتكمل منهما قد تولدت عنها مذاهب أدبية ونقدية مختلفة تلتقي في رؤيتها العامة مع رؤية إحدى

---

1 - د . حسام الخطيب : محاضرات في تطور الأدب الأوربي ، مطبعة طربين ، دمشق ، 1975 ، ص ، 173 .

2 - د . محمود الحسيني المرسي : الاتجاهات الواقعية في القصة المصرية القصيرة ، دار المعارف ، القاهرة ، 1984 ، ص . 35 .

هاتين الفلسفتين . ولعل ذلك يعود الى طبيعة الأدب التي تفرض على الأديب تجسيم الأحاسيس والأفكار وتجسيدها في أشكال وصور فنية حية . أو بمعنى آخر يقوم الفنان بتحويل تلك الأفكار والمشاعر المجردة الى شيء محسوس مستغلا في ذلك الوسائل الفنية المتنوعة ، دون أن يطمس حقيقة ذاتيته . وقد كان للاتجاه الفلسفي المادي الدور الكبير في بروز الاتجاهات الواقعية في النقد والأدب ، كالواقعية النقدية ، والواقعية الطبيعية ، والواقعية الاشتراكية . .

إن اهتمامنا بالجانب الفلسفي في هذا المدخل يعود الى ارتباط النقد بالفلسفة منذ أقدم العصور ، وقد ازداد هذا الارتباط قوة في العصور الحديثة ، حيث نجد النقاد المحدثين يبنون نظرياتهم النقدية الحديثة على أسس فلسفية عامة يجعلونها ركيزة لمذاهبهم وأفكارهم النقدية . ولا غرابة في ذلك فقد كان البحث النظري في الأدب الى وقت قريب ، أقرب الى مهمة الفيلسوف منها الى مهمة الناقد ، بل إن علم الجمال الذي يعد من فروع الفلسفة ومن صميم علومها قد أصبح أشد ارتباطا بالنقد من حيث البحث في فلسفة الجمال من ناحية وفلسفة الفن من ناحية أخرى . ومن أهم مباحثه ، ماهية الأدب ووظيفته وخصائصه الجمالية ، وعلاقته بغيره من الفنون الأخرى.(1) وبالتالي كان النقد – لاسيما في العصر الحديث – أكثر ارتباطا بالفلسفة متأثرا باتجاهاتها وأفكار علمائها .

<u>ظهور الواقعية :</u> يعد منتصف القرن التاسع عشر التاريخ التقريبي لظهور المذهب الواقعي في النقد الأدبي بأوروبا ، نتيجة للتقدم العلمي الهائل الذي صاحب النهضة الأوروبية وتسللت روحه الى عقول الناس في تلك الفترة فأصبح العلم منهجا وسلوكا ، وانعكس تأثيره في المجال النقدي بتوجيهه وجهة علمية يستند فيها الى التحليل والموضوعية ، الى جانب الاهتمام بالتجربة والميل الى الدقة في الوصف . كما كان له أثره في المجال السياسي والاقتصادي والاجتماعي ، حيث بدأ نشاط المد الاستعماري في البحث عن مصادر الثروة والبد العاملة الرخيصة ، وحدثت تغييرات اجتماعية هامة نتيجة لتطور النظام الرأسمالي البورجوازي ، وإخفاق ثورته الديمقراطية التي كانت من مبادئها المساواة ، وتحقيق حرية الفرد . فانقلبت تلك الثورة التي شنتها البورجوازية على النظام الاقطاعي بعد أن استطاعت تحقيق أهدافها في

---

1 – انظر مثلا كتاب : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني . تأليف : جماعة من الأساتذة السوفيات ، تعريب : د . فؤاد مرعي ، دار الفارابي ودار الجماهير ، دمشق ، ط. 2 / 1978 .

السيطرة على المجتمع ، وتحرير العقل الإنساني من سيطرة الكهنوت الذي يدعو من خضوعه للكنيسة ، والمساهمة في ازدهار بعض الفنون كالرواية - إلى قوة رجعية تعيق التقدم ، وتسعى الى جمع الثروة عن طريق استغلال الطبقة العاملة في المصانع . هذه الطبقة الكادحة التي وقفت معها - قبل ذلك - في صراعها ضد الاقطاعية ، ونالت شيئا من الحرية ، نتيجة مساندتها لهذه الطبقة البورجوازية التي عادت - بعد أن أمسكت بزمام الأمور - لتسلبها حقها في الحياة ، ولتجعلها كما كانت ذليلة مستعبدة . غير أن الظروف الاجتماعية لم تعد هي نفسها كما كانت بالأمس ، فقد امتد الوعي السياسي والإجتماعي الى هذه الطبقة الكادحة ، فأخذت تشعر بذاتها وتحس بحاجتها الى التعبير عن غربتها وضياعها ، ووجدت في الرومانسية الثورية جانبا من الاحتجاج على ظلم العالم الرأسمالي وميكانيكيته ، وتنكره للإنسان ، وتهافته على الربح وحده . إلا أن الرومانسية بفلسفتها الهروبية ، وخاصيتها الفردية لم تستطع الوقوف أمام هذا الواقع الرأسمالي ، وتدرك طبيعة تناقضاته وقوانين التطور الاجتماعي . لذلك غرقت في أحلامها المثالية ، وفقدت بريقها الذي اكتسبته في بداية ظهورها . وجاء دور المصلحين والمفكرين الاجتماعيين الذين وجدت الطبقة العاملة في أفكارهم ملاذا يقيها من شر طغيان البورجوازية وانحلالها الخلقي ، بالوقوف أمام مطامعها في السيطرة على كل شيء يمكن أن يصل إليه يدها . وهكذا ابدأ صراع البورجوازية الرأسمالية مع الطبقة العاملة ، وكان طبيعيا أمام هذا الوضع الجديد أن يوجد الأديب والناقد الذي يستكشف الواقع ويعبر عن أحداثه تعبيرا صادقا ، مما ولا نقده بتقديم رؤية خاصة لهذه الطبقة العاملة وحركتها التاريخية ، ولا سيما أنها أصبحت تمثل مركز الثقل الاجتماعي في البناء الاقتصادي . وقد ساهم ذلك في بعث فن القصة وتطورها لتكون من العوامل الأساسية في نشأة الاتجاه الواقعي في النقد الأدبي وازدهاره .

وصاحب هذا التقدم العلمي والتحول الاجتماعي ، وتوجيه النقد وجهة علمية ، توجه الفلسفة نحو معالجة الواقع ومحاولة استكشافه واستلهامه . وبذلك ابتعدت عن الاهتمام بالأمور الغيبية ، والنظريات المجردة ، وتنوعت نظرة تلك الفلسفة الواقعية ، ولتخذت أشكالا وصورا مختلفة ، ولكنها ، التقى كلها في نقطة جوهرية هي التوجه نحو الواقع والاهتمام به ، وتأثر

النقد بأفكارها واتجاهاتها .

وأول تلك الاتجاهات الفلسفية الواقعية اتجاه الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية المثالية ، التي دعا إليها سان سيمون Saint,simon (1760 — 1825م) الذي كان وأتباعه من أوائل دعاة الاشتراكية في صورتها المثالية في العصور الحديثة ، حيث دعت فلسفتهم إلى إصلاح المجتمع وإنهاء استغلال الإنسان لأخيه الإنسان ، وبث روح التعاون بين أفراد المجتمع ، وجعل قيمة الإنسان فيما يقدمه من خدمات لمجتمعه ، بعيداً عن الاعتبارات الطبقية الاجتماعية .

إن فلسفة سان سيمون الاجتماعية تهدف إلى تحقيق الجانب الإنساني في المجتمع بتعويد الفرد على التضحية ، والتخلي عن أنانيته ، وحبه للتملك والاستحواذ على حقوق الغير ، وانتاج الطبقات الكادحة الضعيفة . وهو يرى "أن الصراع من مستلزمات التقدم ، إلا أنه لا يقول بحتميته "[1] . والصراع عنده هو صراع الأفكار والشيء ، الذي جعل فلسفته الاجتماعية أقرب إلى المثالية منها إلى المادية[2] . ومن الفلاسفة الذين سايروه في هذه النظرة جوزيف برودون Joseph,preudhon (1809 — 1865م) الذي رأى في كتابه "مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية" أن العدالة قضية اجتماعية وهي تنهض أساساً على المساواة بين الأفراد . وبالتالي طالب بخدمة الفن للمبادئ الاجتماعية ، وبناء المجتمع على أسس موضوعية .

لكن سان سيمون وزملاءه لم يستطيعوا الوصول إلى الفهم المادي للتاريخ

---

1 — د . محمد حسن عبد الله : الواقعية في الرواية العربية . دار المعارف بمصر بالقاهرة . 1971 ص. 12 .

2 — المادية (materialisme) : كلمة تستعمل في علم النفس وعلم الأخلاق والفلسفة بدلالات مختلفة . ففي الفلسفة التي تعنينا في هذا الموضوع ، نجدها تدل على مذهب أو نظرية لا تعترف بالوجود لغير المادة ، التي ترى فيها أساس كل شيء . وبذلك تخالف المثالية (idealisme) التي ترجع جميع أنواع الوجود إلى الفكر . وانطلاقاً من ذلك تذهب المادية إلى إنكار وجود الروح والحياة الذاتية والخالق . وترى أن العالم لم أبدي لم يخلقه الله ، وليس محدوداً في زمان أو مكان . أما الفكر والوعي عندها فهو نتاج للمادة ، أو انعكاس للعالم الخارجي وتبع له . ومن ثم تؤكد إمكانية معرفة العالم . وقد ارتبطت المادية منذ القديم بنظرة الطبقات والفئات "التقدمية" في المجتمع إلى العالم . ثم ازداد هذا الترابط أكثر في العصور الحديثة . (عن الموسوعة الفلسفية . م . روزنتال ، تر . سمير كرم . دار الطليعة ، بيروت . ط . 3/ 1981 ، ص. 429 . وكذلك : معجم : مصطلحات الأدب . مجدي وهبه ، ص. 109) .

وللواقع برغم رفضه للمثالية الألمانية ، وقبوله لآراء الماديين الفرنسيين . ومن ثم لم يتوصل الى اكتشاف القوى الحقيقية المتحكمة فى تطور المجتمع . فبقيت فلسفته الاشتراكية ، ودعوته الى العدالة الاجتماعية ، تشكل مرحلة متطورة من الاشتراكية الخيالية "الطوباوية" _socialisme utopique_

ويعد أونوريه دوبلزاك Honoré,de,Balzac (1799 ـ 1850 م) من الأدباء الذين تأثروا بهذا الاتجاه الاجتماعي فى كتاباته القصصية ، حيث نشر مجموعة كبيرة من القصص الواقعية الاجتماعية ، جمعها فيما سماه بـ"الكوميديا البشرية " la comedie humaine (1842) . وقد وصف فيها المجتمع الفرنسي فى عصره . وإن كان قد ركز على الجانب السلبي رغبة منه فى الثورة عليه وتغييره . كما كانت مقدمة هذه المجموعة بمثابة الإعلان الرسمي عن ميلاد المذهب الواقعي فى الأدب والنقد[1] . وبذلك يعد بلزاك أبا الواقعية الحديثة التى اهتمت بالجانب الاجتماعي ، فنقدت المجتمع محاولة الكشف عن عيوبه ، دون تكلف فى توظيف النظريات العلمية . كما ركزت على عنصر البيئة أو الوسط الاجتماعي ودوره فى تكوين شخصية الفرد وتوجيهه وجهة معينة . وقد سار على هديه كل من ستاندال Stendhal (1783 ـ 1842م) فى عصره ، وغوستاف فلوبير Gustave, Flaubert (1821 ـ 1880م) بعده ، الذى اشتهر بقصة "مدام بوفارى" التى حوكم من أجلها[2] . وإن كان فلوبير يرفض وصف أدبه بالواقعي ، مما جعل بعض الدارسين يدخلونه ضمن المذهب الطبيعي ، والبعض الآخر يعتبره مؤسسا للواقعية الوثائقية أو الوصفية[3] .

أما الفلسفة الثانية التى كان لها الدور أيضا فى توجيه الأدب والنقد نحو الواقع ، وبالتالي المساهمة فى ظهور المذهب الواقعي فى النقد ، فهي الفلسفة الوضعية positivisme أو التجريبية experimentale التى اتضحت على يد أوجست كونت Auguste, Comte (1798 ـ 1858م) ، وجون ستيوارت

---

1 ـ انظر : J.H.Bornecque:Realisme et naturalisme.classique_ hachette.paris.1969.P.13.

2 ـ انظر: د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1978 ، ص . 15 .

3 ـ انظر : ر . م . ألبيرس: تاريخ الرواية الحديثة ، تر . جورج سالم ، منشورات عويدات ، بيروت . ط . 2/1982 ، ص . 53 .

ميل John stuart mill (1806 — 1873م) ، وغيرهما من الفلاسفة التجريبيين الذين اهتموا بالواقع ، وقاسوا ظواهره الاجتماعية بالعلم والتجربة . كما ابتعدوا عن الكليات والمطلقات ، ودعوا الى التركيز على الجزئيات ، وملاحظة حركاتها وعلاقاتها . واتخذوا التجربة أساسا لأفكارهم . وبالتالي رأوا أن وضع الأمور في عالم الواقع هو وحده مجال البحث ، وأن المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها ، وأن كل ما يصدر عن الذات من الأفكار والصور والأخيلة ، إنما هو أثر منعكس من عالم الطبيعة والحياة "[1][2]. وقد كان لهذه الفلسفة أيضا أثر كبير في توجيه الأدباء والنقاد والفنانين بصفة عامة نحو الواقع . حيث نجد الرسام الفرنسي جوستاف كوربيه Gustave,Courbet (1819 — 1877م) أول من تأثر بهذا الاتجاه فدعا الى الواقعية في الرسم ، ومحاكاة الطبيعة ، واستمداد موضوعات الفن من واقع حياة الشعب . ويتجلى ذلك في قول صديقه كاستنياري Castagnary الذي يرى بأنه " على رسام عصرنا أن يحيا حياتنا ، فيما لها من عادات وأفكار خاصة بها ، وعليه أن يسجل مشاعره التي يحصل عليها نتيجة لنظره في أمور مجتمعنا ، فيرد ها ثانية الينا في صور نحرف فيها ذات أنفسنا وما يحيط بنا ، وألا يغيب عن نظره حقيقة أننا نحن موئل الفن وأننا موضوعه . فالفن تعبير عن ذات أنفسنا من أجل أنفسنا "[3].

أما في الأدب فقد انتقلت الدعوة اليه على يد شامفلوري CHampfleury (1821 — 1889م) صديق الرسام المذكور آنفا ، حيث كتب مجموعة مقالات نقدية رد فيها عن بعض النقاد التشكيليين ، موضحا أسس كتابته القصصية والمتمثلة في " الملاحظة الدقيقة للأشخاص والموضوعية والحياد التام من جهة الكاتب "[4] . هذه الأسس التي تمثلها في مجموعته القصصية المنشورة سنة 1857 تحت عنوان " الواقعية " . كما أصدر بمعاونة صديق له مجلة أدبية أطلق عليها الاسم نفسه .

وانطلاقا مما سبق يبدو أن الأدب كان سباقا في خلق النموذج الواقعي

---

1 — انظر: د . محمد حسن عبد الله :الواقعية في الرواية العربية، ص. 13 .

2 — د . ثابت محمد بداري : الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر . مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، 1980 ، ص. 13 .

3 — د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ،ص. 330 .

4 — د . ثابت محمد بداري : الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر ، ص. 15 .

قبل أن تتحدد معالمه في النقد . غير أن الدكتور صلاح فضل يذهب الى القول بأن "الاتجاه الاجتماعي في النقد هو الاب الشرعي للنظرية الواقعية في الادب"[1] . وبذلك يعود به الى كتاب مدام دي ستيل Mme destael (1766–1817) عن "الادب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية" الذي ظهر مع بدايات القرن التاسع عشر ، وطبقت فيه المبدأ الالماني القائل بأن "الادب تعبير عن المجتمع". ونحن لا ننكر أثر هذا "الاتجاه الاجتماعي" في بحث الادب والنقد الواقعيين . ولن كنا نرى أن الاتجاه — بصفة عامة — هو أقرب الى الرومانسية منه الى الواقعية الاجتماعية التي تأخر التنظير لها في المجال النقدي عن كتاب مدام دي ستيل ، وذلك على يد الناقد هيبوليت تين Hippolyte,Taine (1828–1863م) ، الذي تأثر بالفلسفة التجريبية ، فأعاد مكونات شخصية الاديب الى المؤثرات المحيطة به وهي : الجنس والمكان أو البيئة ثم العصر أو الثقافة المعاصرة له . وبذلك وضع أسس العلاقة الجديدة بين المجتمع والادب . هذه العلاقة التي قضت على الفكرة التي تقول بأن الادب إلهام . وقد كان لهذه النظرية أثر عظيم في النقد الادبي في عصره . ويبرز أثر الفلسفة التجريبية في دعوته الى استقلال الفن عن كل غاية نفعية أو خلقية ، شأنه في ذلك شأن العلم .

وهكذا بدأت تتبلور الملامح الاولى للواقعية في تلك الفترة ، من حيث نزوعها الى التعبير عن الطبقات الشعبية أو المحرومة ، والميل الى التصوير الموضوعي بالتجرد من العواطف الذاتية . ومن فرنسا انتقلت الواقعية الى انجلترا فأمريكا فروسيا ، فأمم أخرى . واتضحت بعد ذلك أسس الواقعية لتستقر تحت مذهب أدبي ونقدي عرف باسم "الواقعية النقدية" .

الواقعية النقدية أو الانتقادية REALISME CRITIQUE

لن وصف الواقعية بالنقدية أو الانتقادية جاء للتمييز بين الواقعية البدائية والبسيطة الساذجة realisme naif التي تمثل الطور الاول من الواقعية ، والواقعية النقدية التي ظهرت في أوربا في القرن التاسع عشر ، واتسمت بسمات خاصة جعلتها تنفرد وتتميز عن الانواع الاخرى من الواقعيات ، التي تذهب الى قبول "الاشياء على علاتها وعواهنها كما تبدو للناظر دون

1 — د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الابداع الادبي . ص. 26 .

أن تدرك الفرق بين هذا المظهر الخارجي والواقع الحقيقي "[1] المتميز الذي ينهض الاهتمام به والخوض في أعماقه، وتصويره في الفن . بينما نجد "الواقعية النقدية " تذهب أيضا الى إدراك حقائق الاشياء الخارجية، ولكن من طريق اخضاعها للفحص الموضوعي المبني على الأسس والقوانين العلمية . وبالتالي فالواقعية النقدية ليست إدراك صورة مطلقة للأشياء الخارجية، بل إدراك صورة محددة لية بفعل العقل "[2] الذي يتناول أحداث الواقع الموضوعي وظواهره بالنقد والتحليل قبل الأخذ بها .

ووصف الواقعية بالنقدية جاء أيضا للتمييز بين الواقعية التي تنطلق في نظرتها الى الواقع من الرؤية الغربية لمفهوم الواقعية .هذا المفهوم الذي يعبر عن المواقف النقدية والاجتماعية للكتاب تجاه ظواهر المجتمع الرأسمالي الذي أحال كل شيء الى سلعة ، وأصبح الإنسان فيه غريبا عن نفسه وعن مجتمعه لا يستطيع التوافق معه والاطمئنان إليه ، وبين "الواقعية الاشتراكية" التي ظهرت في القرن العشرين ، وتبنتها الثورة الروسية لترسي دعائم المجتمع الاشتراكي أو الانساني ، ولتعبر عن الإنسان الجديد المتفائل بمستقبل أفضل ، مبني على أساس التعاون بين أفراد المجتمع الثائر على الظلم والقهر والاستغلال . ومع ذلك تبقى كلمة " الواقعية "هي الصفة التي تكاد تكون مشتركة بين جميع الاتجاهات الفكرية والنقدية والأدبية التي تواجه الواقع ولا تحاول الهروب منه . فهي "تسعى الى تصوير الواقع وكشف أسراره ، وإظهار خفاياه ، وتفسيره "[3] . الشيء الذي جعل بعض النقاد يميلون الى الاكتفاء بكلمة "الواقعية "دون اتباعها بالصفة التي تحدد خصائصها، وتبقى المرحلة التاريخية المتحدث عنها هي التي تحدد نوعية هذه الرؤية والخصائص الفنية والفكرية المميزة للواقعية .ذلك أننا لو حاولنا البحث عن تعريف دقيق لـ"الواقعية النقدية "لدى النقاد الغربيين لما وجدنا هذا التعريف . في الوقت الذي نجد فيه بعض التحديدات النظرية التي تميل الى حصرها في إطار زمني محدد . ومن تلك التعاريف ما قدمه هاري ليفين Harris Living حينما قال : بأنها "ذلك الجهد ، ذلك الميل المقصود من الفن لتقريب الواقع "[?] . حيث يلاحظ خلو التعريف من خاصية رئيسية وهي الجانب النقدي، والاكتفاء بالتركيز على الواقع كشيء مميز لها . الأمر الذي جعل خصائصها الفكرية والفنية

---

1 ـ د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي .ص.37 .
2 ـ د . محمود الحسيني المرسي : الاتجاهات الواقعية في القصة المصرية القصيرة . ص.41
3 ـ د. محمد مندور : الأدب ومذاهبه .دار نهضة مصر ، القاهرة . 1979 ، ص. 93 .
4ـ د . عبد الواحد لؤلؤة :موسوعة المصطلح النقدي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت . ط. 1/1983 .ص. 42 .

تحدد وفق عصرها ، وتصبح بذلك الواقعية النقدية عبارة عن مرحلة فنية مضت في تاريخ الفكر الإنساني .

إن "الواقعية النقدية" تقوم بالكشف عن عيوب المجتمع والتعبير عن أوضاع الطبقات الشعبية الكادحة ، ووصف الواقع الاجتماعي للعالم الرأسمالي في ظل التغيرات التي حدثت بعد وصول القوى الرأسمالية للسلطة، ودحر القوى الاقطاعية الأرستقراطية . مصورة عجز هذا النظام الرأسمالي عن تحقيق الحياة الكريمة للشعوب . ولعل ذلك هو الذي جعل محمد مندور يرى أن "الواقعية النقدية" هي : "ليست الأخذ عن واقع الحياة وتصويره بخيره وشره كالآلة الفوتوغرافية ،كما أنها ليست ضد أدب الخيال أو الأبراج العاجية، وإنما هي فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما . أو هي وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود ، وترى أن الشر هو الأصل فيها ، وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر بهي البشر لا المثالية والتفاؤل "(1).

وإذا كنا نوافق محمد مندور فيما ذهب اليه في القسم الأول من النص ، من حيث أن الواقعية النقدية لا تعني تصوير الحياة كما هي ، ولا طرح البديل لها ، فإننا نخالفه في القسم الأخير ، ذلك أننا نرى أن الفلسفة التي تستمد منها الواقعية رؤيتها الفنية والفكرية هي التي أدت الى ظهور العناصر الأخيرة كنتيجة حتمية للمنهج المتبع . فالواقعية النقدية وإن كانت تنظر الى الخيال كعامل مساعد في التعبير عن الواقع الخارجي والداخلي ، فهي ترفض الاسراف الرومانسي في هذا الجانب ، وتتخذ التجربة العملية أساسا في إدراك الوجود ومعرفة مدى تأثير البيئة والمجتمع في تكوين الانسان وتوجيه سلوكاته ، وبالتالي فهي تعد ثورة على الاغراق في الخيال والهروب من الواقع . وبخاصة أن الواقعية النقدية كان ظهورها موازيا للرومانسية . غير أن الواقعية استقبلت التغيير الاجتماعي الذي حدث ـ بعد انهيار النظام الاقطاعي ـ بنظرة مخالفة للنظرة الرومانسية التي ركزت على الفرد وأحلامه من ناحية ، وخيبة آماله وطموحاته من ناحية أخرى . وبذلك حاولت الواقعية النقدية تجنب ما وقعت فيه الرومانسية، فاتجهت الى المجتمع بالتركيز على كشف عيوبه وسلبياته . ومن ثم كان الأدب الواقعي عموما كان " انتقاديا من حيث الموقف ، واقعيا من حيث الأسلوب . ويكون الموقف هنا اجتهاديا يعبر عن نظرة فردية خاصة الى المجتمع، تتضمن مبادئ أخلاقية واجتماعية من هنا وهناك . ولكنها لم تصبح بعد نظرة أيديولوجية متكاملة . أما

---

1 ـ د . محمد مندور :الأدب ومذاهبه ،ص 94 .

الأسلوب فليس من الضروري أن يرتبط بشكل محدد من أشكال التعبير، وهو عرضة للتجريبية المستمرة "[1]. ولئن كانت الواقعية قد ركزت أكثر على فنين من فنون القول وهما: فن القصة بأنواعها المختلفة، وفن المسرح. خلافا للرومانسية التي اهتمت بالشعر وبخاصة الغنائي منه.

وقد استطاع نقاد المذهب الواقعي وأدباؤه أن يبلوروا أصول مذهبهم ويوضحوا الخصائص والمقومات المميزة له. فالواقعية النقدية تتسم بمعالجة المشكلات الاجتماعية أو الموضوعات المتصلة بالانسان في حركته ضمن الاطار الاجتماعي. فهي تهتم بالمجتمع والواقع الموضوعي أكثر من اهتمامها بالانسان الفرد، أي أنها تهتم بالمجتمع وما تفرزه طبقاته من شرور وآثام تنعكس على الفرد، مبرزة في ذلك الصراع بين الطبقة المتوسطة والطبقة العاملة، لذلك نجدها قد ركزت على الفرد العادي في أعمالها الإبداعية، لاسيما الروائية منها التي ازدهرت وتطورت بفضل الواقعية. واهتمامها بالواقع الموضوعي جعلها تتجنب الولوج في عوالم الخيال المطلق والإغراق في الذاتية. ولئن كانت تستعين بالخيال في توفير ألوان الجمال لانتاجها الفني، ضمن شرط أساسي وهو أن لا تنقطع صلته بعالم الواقع الذي تستمد منه موضوعاتها. هذا الواقع بأحداثه وظواهره التي تشمئز منها النفس الإنسانية جعل الكاتب الواقعي يتجنب التهويل والمبالغة في وصف الأحداث، والميل الى الدقة في التعبير، والإتقان التصويري، والتمسك بالجانب العلمي في الكشف عن الحقيقة ومعالجتها بطريقة فنية تتسم بالبساطة والحيدة التامة. هذه الحيدة أو النظرة الحيادية الموضوعية التي يبدو أنها لا يمكن تحقيقها في الفن، لأن ذاتية الكاتب هي أساس الفن، ومصدر إدراك هذا العالم الخارجي، فكيف يمكن له أن يعبر عن هذا العالم وما فيه من تناقضات اجتماعية واقتصادية ديتوثقافية، دون أن يكون لاحساسه وانسانيته دخل في ذلك؟ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالواقعية النقدية "ليست مجرد محاكاة للواقع وتصويره تصويرا آليا، أو انعكاسا مرآويا لوقائع الحياة، ولكنها إعادة إنتاج لهذا الواقع في شكل جديد يهدف الى تفسير ما يهم صراع الإنسان في هذه الحياة. والواقع الجديد المشكل في العمل الفني، يختار الكاتب عناصره بدقة من الواقع الخارجي ومكوناته، مضيفا إليه تجربته الفنية بمعناها الواسع. وبذلك تتدخل ذاتية الكاتب في تحديد رؤيته لهذا الواقع وقضاياه، مبرزا موقفه منها. هذا الموقف الذي قد يكون عن

---

1 ـ د. حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوربي، ص. 232.

غير وعي جاء بطريقة عفوية تلقائية ، وقد يكون نتيجة وعيه بالأوضاع العامة للمجتمع ، نابعا من فلسفة فكرية يؤمن بها ، ويهدف الى تحقيقها فى الواقع الاجتماعى . ومع ذلك تبقى ذاتية الكاتب الواقعى خاضعة للعقل والمنطق الذى يتولى ضبط انفعالاتها ، أكثر من خضوعها لعاطفته ووجدانه .

إن دعوة الواقعيين الى الحيادية فى العملية الابداعية هى دعوة الى توفير عنصر الصدق فى معالجة القضايا الاجتماعية ، وتأكيد أمانة الكاتب وموضوعيته فى تصوير الواقع . ولا شك أن ذلك قد دفعهم الى الاهتمام بالمضمون ومحتوى العمل الأدبى أكثر من اهتمامهم بالشكل ، مما جعلهم يرفضون نظرة الكلاسيكيين الى الشكل باعتبارها نظرة تعبر عن رفاهية طبقة محددة من طبقات المجتمع الاقطاعى ، ومن ثم اعتبروا الشكل وسيلة فنية لا يطلب لذاته ، وإنما قيمته تنبع من مدى قدرته فى التعبير الكامل عن الموضوع ، وتحقيق الغاية التى يهدف إليها الكاتب . هذه الغاية التى تنحصر فى النظرة النقدية للواقع ، وكشف أسراره وخفاياه ، ورغبة منهم فى اصلاحه ، والقضاء على الجوانب المشوهة للنفسية الانسان ، بوصفها مصدر كافة الأمراض الاجتماعية من فقر وجهل وما الى ذلك . وقد أدى تركيزهم على الجوانب السلبية فى المجتمع الى وصف فلسفتهم الواقعية بالتشاؤمية والسلبية ، لأنها تقتصر على جانب واحد من جوانب النفس الانسانية . ومن ثم لا يكون وصف هذا المذهب بـ"الواقعية" وصفا موضوعيا ، لأن الواقع ليس شرا كله ، ولا خيرا كله . كما أن الواقع ذاته ، ليس واقعا سكونيا ثابتا ، بل هو متحرك ومتغير ، يتطور من وضع الى وضع ، ومن حالة الى أخرى .[1]

وإذا كانت "الواقعية النقدية" قد رفضت تصوير الواقع بالمنهج الكلاسيكى لأنه يلتزم بقيود الفن الأرستقراطى ، ويخضع نفسه للتقاليد الموروثة ، وبالتالى لم يعد مناسبا للتطور الطبيعى للمجتمع ، الذى انتقل من مرحلة الاقطاعية الى مرحلة الرأسمالية الصناعية ، وظهور الطبقة العاملة الكادحة فانها رفضت أيضا المنهج الرومانسى الذى يهرب من الواقع الى عالم الخيال والأحلام ، وحاولت برفضها هذا ، البحث عن منهج جديد يتعامل مع المجتمع وتفاعلاته الداخلية والخارجية ، ويعكس التحول التاريخى الكبير فى هذه المرحلة .

وهكذا واصلت الواقعية مسيرتها الابداعية والنقدية كما اتضحت عند

---

1 ـ انظر : د . ثابت محمد بدارى : الاتجاه الواقعى فى الشعر العربى الحديث فى مصر ص 17 .

أعلا مها ، الى أن جاء بعض تلامذة هؤلاء الأعلام فانحرفوا بها لتتخذ مجرى آخر سموه "المذهب الطبيعي" .

المذهب الطبيعي أو الطبيعية naturalisme :

يعد الكاتب الفرنسي إميل زولا Emile zola (1840 ـ 1902م) مؤسسا للمذهب الطبيعي في الأدب ، حيث اتجه بالواقعية نحو التجريبية، متأثرا في ذلك بالنظريات العلمية السائدة في عصره ، كنظرية داروين Darwin (1809 ـ 1880م) من التطور التاريخي للعالم العضوي، وقانون ميندل Mendel (1822 ـ 1884م) في عالم الوراثة العضوية . الى جانب النزعة العلمية الجبرية في نقد الأدب عند تين ، الذي كان يرى أن الأدب نتاج للجنس والبيئة والزمن . وكذلك تأثره بالفلسفة التجريبية، وبخاصة كتاب كلود برنار Claude Bernard (1813 ـ 1878م) "مدخل لدراسة الطب التجريبي" الذي كان الأساس في دعوته الى "المذهب الطبيعي" أو"الطبيعية" سنة 1868م * والتي تتخذ من التجربة عنصرا رئيسيا في الكتابة القصصية الابداعية ، حيث يرى مؤسسها "أن الكاتب يجب أن يسلك في دراساته الفنية للمجتمع مسلك العالم في معمله ، والطبيب في تجاربه ، وأن ينتهي في قصصه الى نتائج تؤيدها العلوم فيما توصلت إليه" (1) . وقد كان كتابه "القصة التجريبية" Leroman experimental دستور المذهب الطبيعي في الأدب والنقد . هذا المذهب الذي لا يكتفي بملاحظة الواقع وتصويره ، "بل يستعين بالتجارب والأبحاث العضوية والفسيولوجية لمعرفة حقائق الانسان العميقة وحقائق الحياة" (2) . ذلك أن "الطبيعية" ترجع سلوكنا الى حقائق حياتنا العضوية التي تسيطر على كياننا الوجداني والفكري . هذه السيطرة التي تحطم حرية الارادة والاختيار عند الانسان ، وتحوله الى "حيوان تسيره غرائزه وحاجاته العضوية" (3) . يقول زولا في مقدمة إحدى رواياته : "لقد اخترت أشخاصا تسيرهم أعصابهم ودماؤهم ، أشخاصا تجردوا من الارادة الحرة وانقادوا في جميع أفعالهم لأقدار كيانهم العضوي . إنهم حيوانات بشرية لاأكثر .. الروح غائبة عنهم نهائيا" (4) . فالإبداع الأدبي عنده يشبه الى حد كبير العمل المخبري، حيث يخضع كل شيء الى التجربة والملاحظة، حتى العواطف تحلل تحليلا أشبه بالتحليل الكيميائي . الشيء الذي جعل الناقد جان كاريير

1 ـ د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . ص. 330 .
2 ـ د . محمد مندور : الأدب ومذاهبه . ص. 106 .
3 ـ م . ن . ص . ن .
4 ـ محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه . الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1970 ، ص. 130 .

* انظر : J.H.Bornecque: réalisme et naturalisme . p . 50.

Jean Karir يصف "المذهب الطبيعي " عند زولا بقوله : "إن زولا لم يعكس قط الصورة الصادقة الكاملة التى أراد أن يصور بها عصره ، ولكنه صور رذائل ذلك العصر ومخزياته فحسب . .صور حياة المعربدين والأفاكين والمغامرين واللصوص والعاهرات والسكارى والمعلوليين ، ومن لا أخلاق لهم من العمال والمزارعين، وسفلة الطبقة البورجوازية ومن إليهم . . لقد وعدنا ذلك الكاتب بتصويرعالم زاخر بالحياة الحقيقية فصور لنا مستشفى !. . "[1]. ذلك أن إميل زولا اكتفى بإبراز النقائص شأنه فى ذلك شأن الواقعية النقدية ، ولكنه كان أكثر تطرفا منها. حيث لم ير من المجتمع غير جانبه المظلم الذى أرجعه الى عوامل ذاتية ووراثية أحيانا ومكتسبة أحيانا أخرى . والطبيعيون يذهبون الى القول بأنهم أقرب الى الواقعية من الواقعيين ، لأنهم يشرحون النفس البشرية على فطرتها . ويشرحونها على حقيقتها دون أن تتأثر بأي عامل خارجي من عوامل التحويل والتبديل"[2] .

إن نظرتهم هذه ، التى تحاول فصل النفس البشرية عن العوامل الخارجية المحيطة بها هى نظرة خاطئة ، لأن الفرد البشري هو ابن بيئته الاجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها.كما أن الصفات الموروثة نفسها تتعرض للتغيير والزوال بحسب تغيير ظروف المجتمع وتطوره . فالمذهب الطبيعي رغم تفرده بسمات خاصة فإنه يعتبر امتدادا طبيعيا للواقعية الغربية ، أو شكلا من أشكال الواقعية كما يرى فيشر[3] ، حيث تسعى كل منهما الى تصوير واقع الحياة وفهمه وتفسيره . وإن كانت الطبيعية تخالف الواقعية فى إرجاعها لهذا الواقع الانسانى الى حقائق حياتها العضوية ، وتفسير عيوب وعاهات البشر على أنها عيوب فردية ذاتية ، خلافا للواقعية النقدية التى ترجعها الى المجتمع . ومع ذلك تبقى كل من رؤية الواقعية النقدية والطبيعية للمجتمع وظواهره قاصرة ، لأنهما تصفان الظروف الاجتماعية بموضوعية علمية ، ترى الحاضر ثابتا لا يتغير ، لذلك اكتفتا بعملية الهدم والنقد دون البناء . الى أن جاءت "الواقعية الاشتراكية " ومن ورائها "الفلسفة الماركسية" فنظرت الى الواقع فى حركته وتحوله ، واتخذت النقد وسيلة للبناء . وإن كنا نشير الى أن زولا نفسه قد تطورت نظرته فى أيامه الأخيرة ، واتجه نحو الاشتراكية ، إذ كتب يقول : "إن البورجوازية تخون ماضيها الثورى لكي تحافظ على صيانة امتيازها الرأسمالى ، وتبقى طبقة قائدة . فبعدما استولت على السلطة ، أرادت ألا

---

1 ـ محمد مفيد الشوباشى :الأدب ومذاهبه .ص130 .

2 ـ م.ن . ص.129 .

3 ـ أرنست فيشر: ضرورة الفن تر. د . ميشال سليمان . دار الحقيقة، بيروت. د . ت.ص29

تسلمها للشعب ، وبهذا تجمدت وحالفت الرجعية ، والسلطات الدينية، والعسكرية .
وينبغى أن أؤكد الفكرة الهامة والحاسمة وهى أن البورجوازية قد انتهى دورها، وأنها قد انتقلت الى صفوف الرجعية للحفاظ على سلطتها وثرواتها ، وأن كل الأمل بطاقات الخير ، إنما هو كامن فى الشعب "(1) . إنها نظرة تفاؤل وأمل فى مستقبل أفضل . وقد تكون هذه النظرة الجديدة إحدى ثمرات الماركسية التى بدأت تنضج وتؤتى ثمارها فى الأدب والنقد .

الماركسية MARXISME :

أما الفلسفة التى لعبت دورا حاسما فى بلورة المفاهيم الواقعية فى دراسة المجتمع فهى الفلسفة المادية كما انتهت عند الفيلسوفين الألمانيين كارل ماركس Karl Marx (1818_1883م) ، وفردريك أنجلز Friedrich Engels (1820_1895م) بعد انطلاقهما على مادية فيورباخ لودفيغ Ludwig Feuerbach (1804_1872م) ، وتعمقهما "فى فلسفة هيجل ، (وأخذهما عنه تفسيره الجدلى لحركة التاريخ (القضية، النقيض ، التركيب ، . . .)، وبعد أن أفرغاه من مضمونه المثالى ، وأعطياه مضمونا ماديا واقعيا طبقاه على الحقلين الطبيعى (المادية الجدلية)(2) ، والاجتماعى (المادية التاريخية)(3) . "(4) . الى جانب استفادتهما من الاقتصاد السياسى الفرنسى وفلسفة سان سيمون الاشتراكية ، حيث شكلت هذه الخلفيات أرضية فلسفتهما التى

---

1 ـ أرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص. 95 .

2 ـ المادية الجدلية le matérialisme dialectique هى النظرة العلمية الفلسفية للعالم والتى يتكون منها المنهج الماركسى ، وأساسه الفلسفى . وهى مادية لاعتقادها بأن العالم بطبيعته مادة متحركة لا إرادة إلهية فيه ، وأن تطوره يعود الى الأسباب الكامنة فيه . وهو مصدر الوعى والفكر اللذين هما نتاج للمادة . وجدلية لأنها تقوم بتحليل الفكر انطلاقا من الظواهر المادية ، حيث ترى أنه يشكل واقعا جدليا ، أي أن الفكر والطبيعة شيئان متكاملان يشرح أحدهما الآخر ، ويؤلفان كلا أصليا . ومن ثم فإن المادية الجدلية هى "منهج لتفسير ومعرفة وإعادة بناء الواقع" . (عن : م . روزنتال : الموسوعة الفلسفية . ص. 433 .)

3 ـ المادية التاريخية le matérialisme historique : هى "العلم الذى يدرس القوانين العامة للتطور الاجتماعى وأشكال تحققه فى نشاط الناس التاريخى" ، حيث تسعى الى معرفة القوانين الموضوعية المتحكمة فى تطور المجتمع ، الذى هو فى أساسه خاضع للقوى المادية والاقتصادية . ومن ثم فهى تمثل الشق الثانى فى الفلسفة الماركسية المبنية على المادية الجدلية والمادية التاريخية . (عن : م . روزنتال : الموسوعة الفلسفية ، ص. 431 .)

4 ـ د . حسام الخطيب : محاضرات فى تطور الأدب الأوربى . ص. 177 .

أصبحت تعرف "بالماركسية" نسبة الى مؤسسها الأول كارل ماركس، على الرغم من مشاركة أنجلز في إنجاز هذه الفلسفة وتوضيح بعض أسسها . كما قام فلاديمير إيليتش لينين Vladimir Ilitch Lénine (1870_1924م) بعدهما بتطوير مبادئ هذه الفلسفة لتستقر تحت اسم "الماركسية اللينينية" marxisme léninisme هذه الفلسفة التي أحدثت "ثورة فكرية جذرية تخطت الحدود الاقليمية للأمم والقارات . وهدمت معتقدات فكرية وتقليدية راسخة . واستطاعت أن تغير مجرى حياة مئات الملايين من الناس الذين يؤلفون العالم الاشتراكي اليوم . وكان لها تأثير مباشر على معظم التيارات الأدبية المعاصرة . كما نشأ من وحي تعاليمها اتجاه أدبي واسع الانتشار هو "الواقعية الاشتراكية" (1) . التي سنتحدث عنها بعد إلمامنا بأسس الفلسفة الماركسية . هذه الفلسفة التي سبقت ظهور "الواقعية الاشتراكية" بما يزيد عن سبعين عاما . ذلك أن الأدب انعكاس للواقع المتغير ، وقد كان المجتمع في هذه المرحلة الفاصلة بين ظهور مؤلفات مؤسسي الاشتراكية ومؤلفات مكسيم غوركي Maksim Gorki (1868_1936م) التي انعكست فيها فلسفتهم الفكرية والاجتماعية ، يعيش جانبا من التغيير باستيعابه لهذه الفلسفة . واحتاج النقاد والأدباء الى فترة من الزمان كي يعوا مبادئ هذه الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية، ويطمئنوا الى صحة حركتها ، ويثقوا في قوى الانسان المادية والمعنوية قبل أن يعكسوا ذلك في أعمالهم الإبداعية والنقدية ، ويتولوا مسؤولية إنشاء إبداع فكري وجداني يخدم الطبقة العاملة وحركتها ، ويسهموا في هدم البناء الفكري والفني القديمين اللذين لم يعودا يعبران عن الواقع الموضوعي للمجتمع . ذلك أن الأدب كما يقول ي . غروموف : يبشأ متأخرا عن الفلسفة الفكرية ، فالبروليتاريا تشكل فنها الخاص في وقت متأخر أكثر ، نسبة الى فلسفتها وأخلاقياتها " (2) والفلسفة الماركسية تقوم على أسس جوهرية يمكن حصرها في النقاط الآتية :

1_ للحياة الاجتماعية "بنية تحتية" infrastructure و"بنية فوقية" superstructure. فالبنية التحتية أو "البنية الاقتصادية للمجتمع" كما يسميها ماركس تتشكل من الانتاج المادي ، وهي التي تقوم بتحديد علاقة الانسان مع الطبيعة ، وتظهر المقومات الأساسية للمجتمع ، التي تكوّن "البنية الفوقية" وما تشتمل عليه من نظم سياسية ودينية وثقافية . وأي تغيير في قوى الإنتاج المادي "البنية التحتية" يؤدي بالضرورة الى تغيير أو تعديل في "البنية الفوقية". ذلك أن مجموع

---

1 _ د . حسام الخطيب : محاضرات في تطور الأدب الأوربي ، ص. 176 .

2 _ ي . غروموف : الواقعية الاشتراكية ، تر. د . عدنان مدانات . دار ابن خلدون ، بيروت ، 1975، ص. 35 .

"علاقات البناء الاقتصادي للمجتمع هو الأساس الحقيقي الذي ينهض عليه البناء الفوقي القانوني والسياسي، والذي تتفق معه أشكال محددة من الوعي الاجتماعي. وتعين طريقة إنتاج الحياة المادية السمة العامة لعملية الحياة الاجتماعية والسياسية والروحية"[1]. وبالتالي فإنه "ليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، ولكن وجودهم الاجتماعي .. هو الذي يحدد وعيهم"[2]. أي أن العلاقات الإجتماعية بين البشر لا تنفصل عن الطريقة التي ينتجون بها في حياتهم. وهذا لا يعني أن البنية الفوقية مجرد انعكاس آليّ سلبي للبنية التحتية التي تعد من العوامل الحاسمة، بل إن "البنية الفوقية" وما تشتمله من عناصر مختلفة بعد نجاحها في صراعها، تعود فتؤثر في مجرى الصراع التاريخي، وقد تصبح من العوامل الحاسمة في تحديد شكل الصراع، خاصة عندما تحتنق الجماهير تلك الأفكار، فتتحول كما يقول ماركس: الى "قوة مادية منذ اللحظة التي تنتشر فيها بين الجماهير، وتصبح للنظرية قدرة الانتشار والتغلغل بين الجماهير من اللحظة التي تشير فيها كل الدلائل الى أنها تحمل لصالح الإنسان وهي تحمل لصالح الإنسان عندما تصبح جذرية، وتكون النظرية جذرية عندما تتناول الأشياء من أصولها، وأصول الإنسان هي الإنسان نفسه"[3].

وانطلاقا من ذلك نجد التقدم والتطور يتحقق نتيجة التأثير المتبادل بين الانسان وظروف الحياة المادية.

2 – الصراع الطبقي Lutte de classe : ويمثل في الماركسية القوة الدافعة لتطور المجتمع الطبقي، كما يحدد بشكل أساسي العلاقات الاقتصادية والاجتماعية. لذلك يعد المحرك الرئيسي للتاريخ. إذ أن الصراع بين الطبقات يهدف أساسا الى الإستيلاء على وسائل الإنتاج المادي، وبالتالي السيطرة على وسائل الفكر. ذلك أن كل وضع اجتماعي يحمل في ذاته بذور نقيضه أو فنائه، ويخلق الظروف الاجتماعية والاقتصادية لظهور نظام اجتماعي جديد عن طريق الصراع الذي يؤدي الى هذا التركيب الجديد. من ذلك أن النظام الاقطاعي بأساليبه الاقتصادية أوجد الرأسمالية البورجوازية التي دخلت معه في صراع حتى قوضت أركانه وأنشأت مجتمعها الجديد. والرأسمالية نفسها بفلسفتها ونظامها الاقتصادي أنتجت الطبقة العاملة "البروليتاريا"، هذه الطبقة التي تقوم بدورها بتقويض النظام الرأسمالي، "وبناء

---

1 – كارل ماركس: الأدب والفن في الاشتراكية، تر. د. عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط. 2/ 1977، ص. 122.

2 – م.ن.ص. ص.ن.

3 – م.ن، ص. 117.

مجتمع اشتراكي يرتكز على الأفكار العلمية والمادية ، ويكون مرحلة فى طريق بلوغ الشيوعية ".(1)

3 ـ الأثر الأدبى : إن الأثر الأدبى بوصفه جزءا من الأيديولوجية العامة للطبقة الاجتماعية فهو ينتمى الى "البنية الفوقية" ، وبالتالى فهو تعبير عن رؤية للعالم الواقعى ، وعن موقف تجاه هذا الواقع . وانطلاقا من ذلك ينبغى دراسة العمل الأدبى من خلال علاقاته الجدلية مع "البنية التحتية" ، أي ربط هذا العمل مع نظام الانتاج السائد فى عصره ، هذا الأخير الذى يعطينا التفسير الصحيح للوضع الاجتماعى فى تلك الفترة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فلكل طبقة اجتماعية أدبها الذى يعكس أيديولوجيتها ويستمد منها مضمونه الفكرى والفنى . بحيث نجد " لكل عصر مواضيعه العامة التى تتفق مع البنية الاجتماعية ، كمواضيع معارضة الواقع أو التجرد ، الخاصة بالطبقات المنهارة ، ومواضيع تبرير الحاضر ، الخاصة بالطبقات المسيطرة ، ومواضيع تجديد وأمل تعبر عن صعود الطبقات الصاعدة ".(2) فرؤية الكاتب هى التى تحدد مكانة فنه فى مجتمعه ، بحيث يمكن أن يحدث تفاوت بين أفكار عصره ورؤيته الخاصة . ذلك أن الفن الأصيل هو الذى يستطيع تجاوز الحدود الأيديولوجية لعصره ، ويقدم رؤية عميقة للعلاقات الاجتماعية التى تحجبها تلك الأيديولوجية . من ذلك أن بلزاك كان ملكيا ومحافظا فى السياسة ومحبا للأرستقراطية ـ الطبقة المحكوم عليها بالزوال ـ ورغم ذلك فقد جعل منها هدفا للسخرية والهجاء ، حتى كانت أعماله عبارة عن مرثية لانهيار ذلك المجتمع ، ومن ثم اعتبره النقاد الواقعيون من أكبر انتصارات الواقعية .(3)

وواضح أن فى العناصر السابقة التى ترتكز عليها الماركسية فى تقديم نظرتها للعمل الأدبى ، شيئا من العمومية المطلقة . ذلك أن التركيز على العامل المادى وحده ، فى تفسير النتاج الفكرى والأدبى ، واعتبارهما ناتجين عن الصراع الطبقى ، يجعل الحكم قاصرا ، لأن الواقع التاريخى يكشف عن أمم استطاعت أن تشيد حضارات ، وتترك روائع أدبية ، دون أن تكون ملمة بالماركسية ومبادئها ، بل لقد سبقتها بقرون . وأكثر من ذلك فإن الماركسية ذاتها تقع فى تناقض ، حيث نجدها تؤكد على دور المادة فى التطور والتغيير الذى يمس الأدب والفكر والعلاقات الاجتماعية ، وتعتبر هذه الأخيرة مجرد تعبيرات طبيعية عن التطورات المادية والاقتصادية . فى الوقت الذى يلح فيه النقاد الماركسيون على الدعوة "الى الفكر الكفاحى والأدب الكفاحى والثقافة الكفاحية ، التى يأملون من ورائها تغيير

---

1 ـ د . حسام الخطيب : محاضرات فى تطور الأدب الأوربى ، ص . 178 .

2 ـ كارلونى ، وفيللو : النقد الأدبى : تر . كيتى سالم ، منشورات عويدات ، بيروت . ط1 / 1973 ، ص 128 .

3 ـ انظر . تيرى ايجلتون : الماركسية والنقد الأدبى . تر . د . جابر عصفور . مجلة "فصول" م . 5 ع . 3 . ابريل 1985 . ص . 35 .

المجتمع والحياة تغييرا ماديا وتغييرا فكريا على حد سواء. ولو لم تكن للفكر كل هذه القدرة على تشكيل المادة وتغييرها، ففيم إذن إصرارهم على أن المادة وحدها هي التي تشكل الفكر وتغيره ؟ "[1]. فالعلاقة الجدلية بين الفكر والواقع الموضوعي ينبغي أن تفهم في إطار التأثير والتأثر المتبادلين. فمثلما يكون للمادة من تأثير يمكن أن يكون للفكر أيضا.

إن الواقعية التي تأثرت بالفلسفة الماركسية وبانتصار الفكر الاشتراكي في روسيا سنة 1917 قد اتخذت شكلا جديدا عند الأدباء والنقاد السوفيات، انتهى الى ما سمي بـ"الواقعية الاشتراكية" التي صارت مذهبا أدبيا ونقديا يهدف الى تحقيق أسس الفلسفة الماركسية في الواقع الاجتماعي والفني. بعد أن اكتفت الواقعية النقدية بدور التعرية ونقد عيوب المجتمع الروسي في ظل القياصرة. حيث شكلت "الواقعية النقدية" مرحلة تمهيدية لهذه "الواقعية الجديدة"، وذلك منذ أوائل الستينيات من القرن الماضي وأوائل القرن العشرين. ففي سنة 1863 نجد الكاتب الروسي دستويفسكي Dostofevski (1821–1881م) يكتب معبرا عن رفضه للمذهب الطبيعي الذي يركز على جانب التصوير الفوتوغرافي في تعبيره عن الواقع ويهمل قيمة العناصر الخيالية في تكوين العمل الأدبي. حيث يرى أن أعماله الفنية أكثر واقعية من كتابات بعض أدعياء الواقعية الذين يكتفون بالتصوير السطحي دون الخوض في جوهر الحياة. ولئن كان الناقد بيلنسكي Belinski (1811–1848م) قد سبق دوستويفسكي بسنوات، إذ رفض مثالية هيجل التي ترى أن الفن ليس الا استعراضا للفكرة، وذهب الى القول بأن "كل شيء في الفن لا يكون أمينا على الواقع فهو كذب ويكشف لا عن موهبة بل عن الافتقار الى موهبة. الفن هو تعبير عن الحقيقة السامية، وأن كل ما عدا.. أي كل واقع يختلقه منشيء ما فهو كذب وافتراء على الحقيقة"[2]. ومن ثم دعا الكتاب الى الارتباط بالواقع والتعبير عن قضاياه دون الاخلال بالمقاييس الفنية، ذلك "أن الفن قبل كل شيء يجب أن يكون فنا"، ولئن كنا –كما يقول– "نعتقد أن فكرة الفن النقي المعزول الذي يعيش في عالمه الخاص والذي لا يوجد بينه وبين جوانب الحياة الأخرى أي شيء مشترك، هي فكرة وهمية، ومبالغ فيها. إن فنا كهذا، ما كان يوما من الايام ولا في أي مكان.."[3]. وقد استطاع بيلنسكي من خلال كتاباته النقدية –وبخاصة دراساته لقصائد بوشكين pouchkine (1799–1837م)– أن يضع

---

1 – د. لويس عوض: الاشتراكية والأدب. دار الكتب، بيروت، ديسمبر 1962، ص.46.
2 – أ. لافريتسكي: في سبيل الواقعية، تر. د. جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص.123
3 – بيلنسكي: الممارسة النقدية، تر. د. فؤاد مرعي، وأ. ممالك صقور، دار الحداثة، بيروت. ط.1، 1982، ص.182.

أسس النقد الواقعي الهادف، قبل أن يواصل تشيرنيشفسكي CHernychevsky (1828ـ1889م) دعوته هذه في رسالته القيمة المعنونة بـ"العلاقات الجمالية بين الفن والواقع" التي هاجم فيها جماليات المثالية، وأكد رسالة الفن الفكرية والاجتماعية والتربوية.[1] كما كان لليون تولستوي Léon Tolstoi (1828ـ1910م) دور في ترسيخ أسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي من خلال أعماله الإبداعية الروائية التي جسّد فيها الملامح التاريخية للمجتمع الروسي في تلك الحقبة.

واستمر تطور الواقعية النقدية في روسيا حتى وصل ذروته عند تشيكوف CHekhov (1860ـ 1904م) الذي قال عنه جوركي في رسالة كتبها إليه: "هل تعرف ما أنت صانع؟ لقد أخذت تذبح الواقعية، وإنك لمجهز عليها عما قريب. وستخمد أنفاسها إلى غير رجعة، وفي هذا الخير، لقد عمرت الواقعية أطول من زمانها..".[2] ورغم ذلك تبقى تلك الأعمال الابداعية والآراء النقدية تمثل مرحلة متطورة عما وجدناه في "الواقعية النقدية" عند الغرب. إلى أن جاء جوركي فاكتشف للواقعية آفاقا جديدة لم تخطر على بال سابقيه، وقدر له أن يمثل هذه المرحلة الجديدة في الواقعية. إنها "الواقعية الجديدة" أو "الواقعية الاشتراكية".

الواقعية الاشتراكية REALISME SOCIALISTE: كما سبق أن قلنا فالواقعية الاشتراكية هي حصيلة النظرة الماركسية إلى الفن والأدب، كما هي حصيلة التجربة الأدبية المعاصرة لكتاب الاتحاد السوفياتي، والبلدان الاشتراكية، وأقطار أخرى كثيرة في العالم. وبذلك لم تعد "الواقعية الاشتراكية" مجرد مصطلح سوفياتي ــ كما تبدو للبعض ــ وإنما تعدت ذلك لتشكل جزءا هاما من تاريخ الحركة الأدبية في العالم، ولتصبح ملكا وتراثا للجميع. وقد برزت الواقعية الاشتراكية إثر نجاح ثورة أكتوبر 1917، وانتصار النظام الاشتراكي في الاتحاد السوفياتي، إلى جانب تقدم أدب الطبقات العاملة "البروليتاريا" وتضخمه. "وبعد أن أبدى الكتاب المحايدون تفهما أكبر للاشتراكية، صدر عام 1932 بيان من اللجنة المركزية للحزب الشيوعي يعلن إنشاء (اتحاد الكتاب السوفيات). وكان القصد من إنشاء الاتحاد المذكور وضع حد للمناقشة والتنابذ بين المنظمات الأدبية المنتمية إلى فئات مختلفة من المجتمع، وتهيئة الجو لتطبيق الواقعية الاشتراكية على نحو أفضل".[3] الشيء الذي

1 ــ انظر: أ. لافريتسكي: في سبيل الواقعية، ص. 263.
2 ــ د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص. 51.
3 ــ محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه، ص. 146.

جعل بعض الدارسين يحدد تاريخ نشأة "الواقعية الاشتراكية" بهذه السنة أي عام 1932 ، على الرغم من أن تحديد بداية المذهب يتطلب الفصل بين شيئين مهمين هما : ظهور الواقعية كمفهوم ومنهج ، وتحديد المصطلح . فبالنسبة للقضية الأولى يذهب أغلب النقاد والدارسين الى اعتبار سنة 1900 بداية لظهور ملامح الواقعية الاشتراكية ، حيث ظهرت فى هذه السنة رواية " العم فانيا " oncle vania للكاتب الروسى تشيكوف الذى كتب إليه جوركى قائلا : " لقد أصبت الصميم حقا ، ولكن ماالذى تطمح إليه بهذه الضربة؟ فهل يبحث الانسان من جديد ؟ أتدرى ما أنت فاعل بروايتك هذه ؟ إنك تقتل الواقعية ، اقتلها على عجل والى الأبد ، هذه مدرسة قد انطوت أيامها ، لقد جاء دور البطولات ، والكل يطالب بالأدب المثير المبيرء الأدب الذى لا يشبه الحياة ، وإنما هو فوقها ، وأفضل منها وأبدع " [1] . وبذلك وضع تشيكوف فى المجال الإبداعى ، ومكسيم جوركى فى المجال النقدى الجذور الأولى للواقعية الجديدة التى بدأت عند هذا الأخير فى شكل رؤية أو مفهوم قبل أن تتحول الى مصطلح محدد فيما بعد شأنها شأن كل ظاهرة أدبية أو فكرية .

ولعل مكسيم جوركى كان أوضح فى هذا المجال من تشيكوف وغيره ، لارتباطه بحركة نضال الطبقة العاملة ، ولاستيعابه مبادئ الماركسية . وبالتالى كان يصدر فى كتاباته عن وعي بهذه الحركة الجديدة . حيث نجده يقرر فى إحدى مقالاته الصادرة سنة 1909 بعنوان "انحلال الشخصية" بأن " الشعب ليس هو القوة التى خلقت كل القيم المادية فحسب ، بل إنه هو وحده المنبع الوحيد الذى لا ينفد للقيم الروحية أيضا ، وهو بمجموعة الفيلسوف الأول والشاعر الأول المقدح من حيث الزمان والجمال والعبقرية ، خالق كل القصائد العظيمة التى ظهرت فى الوجود " [2] . وبذلك شكلت الأفكار التى عكسها فى أعماله الإبداعية والفكرية منهج الواقعية الاشتراكية . يقول سيرغى بتروف (1905 — ؟) : "لكن الواقعية الاشتراكية كمنهج فنّي نشأت لأول مرة فى إبداع مكسيم غوركى كتحول فى فن الوقعية على أساس أفكار الاشتراكية العلمية، وكاندماج الواقعية بمثل الاشتراكية ، التى أدخلت فى الأدب العالمى النضال الثورى للبروليتاريا " [3] . وبالتالى فإن الواقعية الاشتراكية لم تنشأ سنة 1932 أو 1934 كما يذهب البعض، بل إن هذه السنة تمثل تاريخ تحديد المصطلح وتقريره من

1 — نجاتى صدقى : مكسيم جوركى . دار المعارف ، القاهرة 1956 . (سلسلة اقرأ العدد 162)، ص. 19 .

2 — د . شكرى محمد عياد :الأدب فى عالم متغير، الهيئة العامة للتأليف والنشر،القاهرة 1971 ص. 116 .

3 — سيرغى بتروف :(الواقعية الاشتراكية منهجها واتجاهاتها) تر. نزار عيون السود . مجلة "الموقف الأدبى " ع. 85 أيار 1978،ص.106 .

قبل اللجنة المركزية للحزب . التى قامت بحل الجمعيات الأدبية ، وأنشأت اتحاد الكتاب السوفيات . وهو ما يقرره الناقد السوفياتى ي . غروموف الذى يقول : " من المعلوم أن هذا المصطلح قد حاز على حقه فى الحياة فقط بعد عالم 1932 ".[1] ويوافقه فى ذلك محمد مفيد الشوباشى الذى يرى بأن المصطلح قد ظهر " بعد أن أبدى الكتاب الحابيدون تفهما أكبر للاشتراكية صدر فى عام 1932 بيان من اللجنة المركزية للحزب الشيوعى يعلن إنشاء اتحاد الكتاب السوفيات . وتهيئة الجو لتطبيق الواقعية الاشتراكية ".[2] وهو ما ذهب إليه أيضا الدكتور شكرى محمد عياد الذى يرى أن المصطلح لم يوضع إلا فى سنة 1932 .[3] غير أن هناك من ذهب مذهبا آخر كالدكتور صلاح فضل الذى يرى بأن الاعلان عن الواقعية الاشتراكية تم فى سنة 1934 خلال المؤتمر الأول للكتاب السوفيات وأن أندريه جدانوف (1896 ـ 1948م) هو الذى وضع هذا المصطلح[4] ، الذى أدرج ضمن توصيات المؤتمر ، وتحول خلاله الى شعار ، كما يقول هنرى أرفون Henri Aravon[5] وبذلك أصبح منهجا ينطوى تحته الكتاب السوفيات ، ويصدرون عنه فى أعمالهم الإبداعية والنقدية . ومما جاء فى قول جدانوف : " أن الرفيق ستالين قد عين كتابنا مهندسين للنفس البشرية ، فما معنى هذا ؟ وأيّة واجبات تقع على عاتقهم بهذه التسمية ؟ معناه أولا : معرفة الحياة لا بطريقة أرسطية ميّتة ، ولا ببساطة كواقع موضوعي ، وإنما كواقع ينمو ويتطور ثوريا . ولهذا لابد أن يرتبط الصدق الفنى الأمين للواقع وللتاريخ بمهمة التربية الأيديولوجية للانسان العامل ، وصياغته بروح الاشتراكية . هذا هو المنهج الذى نسميه فى الأدب والنقد منهج الواقعية الاشتراكية ".[6] والواقع أن هذا النص لا يؤكد وضع جدانوف لمصطلح "الواقعية الاشتراكية" بقدر ما يثير قضية أخرى ، وهى علاقة جوزيف ستالين Joseph Staline (1879 ـ 1953م) بالمصطلح . الشيء الذى جعل بعض الدارسين يعدون ستالين واضع المصطلح وهو الذى فرضه على الكتاب . يقول هنرى أرفون فى ذلك : " بيد أن المراجعة الاجبارية للسياسة الثقافية التى اتبعت الى ذلك الحين فى الاتحاد السوفياتى مرتبطة رأسا بالمقابلة التى قام بها ستالين عام 1932 مع جوركى وألكسى تولستوى . فلقد فرض ستالين باسم الواقعية الاشتراكية ، وهى تعبير نحته بنفسه على

---

1 ـ ي . غروموف : الواقعية الاشتراكية . المنهج والأسلوب ، ص . 37 .
2 ـ محمد مفيد الشوباشى : الأدب ومذاهبه ، ص . 146 .
3 ـ د . شكرى محمد عياد : الأدب فى عالم متغير ، ص . 116 .
4 ـ د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، ص 83 .
5 ـ هنرى أرفون : الجمالية الماركسية . تر . جهاد نعمان . منشورات عويدات بيروت . لبنان . ط 1975/1 ، ص . 104 .
6 ـ د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، ص . 83 .

الفن والأدب قواعد صارمة . وصرح أنه على الكتاب السوفيات الذين يملكون الآن مذهبا قائما عليها أن يحتهروا أنفسهم (كمهندس النفس البشرية) "[1]. والكاتب نفسه يقول في صفحة أخرى " أن جوركي وستالين هما اللذان يتقاسمان أبوة الواقعية الاشتراكية "[2]. والواضح أن ستالين ، وهو الرجل السياسي ، ماكان له أن يهتم بهذه الأشياء الفنية الدقيقة . ذلك أن وضع مصطلح في الأدب والنقد يحتاج الى خبرة فنية واطلاع واسع في هذا المجال . إلى جانب الإلمام بالتيارات الفنية والمدارس الأدبية السابقة والراهنة حتى يمكن له أن يضع مثل هذا المصطلح . ومن ثم فإن جوركي هو أقرب الى هذا المجال من ستالين ، لاسيما وأن جوركي قد سبق له أن وضع الأسس الأولى لهذا الاتجاه الجديد في روايته " الأم " ومسرحيته " الأعداء " ، وهي نصوص ظهرت بعد سنة واحدة من ثورة 1905 . ثم ازدادت هذه الأسس توضيحا وتأصيلا عنده بعد تحديد المنهج الفني للأدب السوفياتي سنة 1932 . وبذلك يكون مكسيم جوركي هو الذي صاغ مصطلح "الواقعية الاشتراكية" في مقابل "الواقعية النقدية" ، ويمكن أن يكون ستالين قد استعان بجوركي في هذا الجانب لاستيعابه الأفكار الاشتراكية ، ولعلاقته مع فلاديمير إيليتش لينين زعيم البروليتاريا ومؤسس الحزب الشيوعي للاتحاد السوفياتي والدولة السوفياتية .

والواقعية الاشتراكية ككل المذاهب الأدبية والنقدية ظهرت في البداية كمنهج فني ، أو كمدرسة أدبية ونقدية ، ثم امتد تيارها الى معظم الأدباء والنقاد داخل الاتحاد السوفياتي ، حيث تحددت أسسها ومبادئها الجوهرية الثابتة التي تجعلها متميزة عن غيرها من المذاهب الأدبية الأخرى .

واذا كانت الواقعية الاشتراكية ترتكز على تقاليد الأدب العالمي ، وتجاربه الفنية ولا سيما تقاليد الاتجاهات الواقعية وإن كان ذلك بدرجات مختلفة ، فإنها تتميز بخصائصها الجوهرية الثابتة التي تجعل منها مذهبا أدبيا متكاملا . هذه الخصائص التي حددتها "الموسوعة الفلسفية" السوفياتية في " تكريس للأيديولوجية الشيوعية ، خدمة للشعب والتزام وروابط وثيقة مع نضال الشعب العامل ، إنسانية اشتراكية ونزعة أممية ، تفاؤل تاريخي ، رفض للشكلية والذاتية والبدائية الطبيعية "[3] . هذه هي المبادئ الأيديولوجية والجمالية للواقعية الاشتراكية حسب الموسوعة المذكورة آنفا ، التي ترى أن الأديب يجب أن يكون صاحب معرفة شاملة بالحياة الإنسانية ، حتى يستطيع أن يؤدي رسالته على

---

1 ـ هنري أرفون : الجمالية الماركسية ، ص. 106 .
2 ـ م . ن ، ص. 105 .
3 ـ م . روزنتال : الموسوعة الفلسفية ، ص. 574 .

أساس هذه المبادئ ، وبطريقة فنية جيدة . والواقعية الاشتراكية إذ تركز على الأدب بوصفه أداة أيديولوجية، فهي تنظر إليه من حيث التزامه بالنظرية الماركسية اللينينية ومفهومها المادي التاريخي ومدى انعكاس ذلك في العمل الأدبي ، الذي ينبغي أن يهدف الى نشر الاشتراكية [1] ومبادئها على المستوى الجماهيري الواسع لذلك كان للمضمون في العمل الأدبي لدى كتاب الواقعية الاشتراكية ونقادها أهمية قصوى فهذا المضمون الاشتراكي هو الذي يميزهم عن كتاب الاتجاهات الأدبية الأخرى ، الشيء الذي جعل الناقد النمساوي أرنست فيشر Ernest Ficher يفضل استخدام مصطلح " الفن الاشتراكي " [2] بدلا من "الواقعية الاشتراكية"، لأن المصطلح الأول يؤكد عنصراً أساسيا في الواقعية الاشتراكية ، وهو موقف الكاتب من الواقع . هذا الموقف الذي يرتبط رأسا بالنظرية الاشتراكية . وبالتالي فلن تحدد مناهج كتاب الواقعية الاشتراكية واختلافها الا يؤدي الى الاختلاف في النظرة والموقف مادام الجميع ينطلقون في نظرتهم الى الواقع من موقف واحد هو "الموقف الاشتراكي" الذي يجعل الكاتب يتبنى وجهة النظرة التاريخية للطبقات الصاعدة ، ويسعى الى تحقيق المجتمع الاشتراكي ، وفي ذلك يقول إليا أهرنبورغ Ilia Ehrenbourg (1891ـ1967م) :" لن ما يوحد الكتاب السوفيات هو حبهم لمجتمعنا الاشتراكي والايمان بمستقبله ، ولكن لكل منا موضوعاته المفضلة وأسلوبه المتميز

---

1 ـ الاشتراكية SOCIALISME : هي نظرية سياسية واقتصادية واجتماعية تقوم على ملكية الشعب لوسائل الانتاج ، والاشرافه على الثروة الوطنية، وهي تهدف الى القضاء على المجتمع الطبقي القائم على استغلال الإنسان للإنسان ، كما تتولى توزيع ثروة المجتمع توزيعا عادلا ، وتوفر الظروف الملائمة لكل أبناء المجتمع للمساهمة في تطوير وطنهم . وهناك نوعان من الاشتراكية :

ا ـ الاشتراكية العلمية : وهي التي تستمد أسسها النظرية من الفلسفة الماركسية اللينينية " وهذه هي الاشتراكية كما تفهمها الأحزاب الشيوعية في العالم . وتتلخص نظرتها في حتمية الصراع الطبقي ووجوب انتصار الطبقة العاملة ، وقبضتها على زمام الحكم بطريق ثوري ".

ب ـ الاشتراكية : بمعناها المطلق والتي قد تضاف إليها بعض الصفات كالديمقراطية أو الاجتماعية . . وهذا النوع من الاشتراكية لايستند الى الماركسية في كل شيء ، وتتبناها الأحزاب التي تسمى نفسها اشتراكية أو ديمقراطية اجتماعية . والتي ترى بأن قيام النظام الاشتراكي يتم بالاقناع السلمي وبالتدرج في التشريع الاجتماعي . والى هذا النوع تنتمي " الاشتراكية العربية "التي هي ليست اشتراكية ماركسية . أو اشتراكية ملحدة . . . بل إنها اشتراكية تقوم على الدراسة العلمية الموضوعية لواقع المجتمع العربي وحركته ، وتعمل على اكتشاف جميع العوامل التي تؤثر فيه سواء داخلية أو خارجية ، مع حفاظها على جوهر الاشتراكية .

(عن معجم : مصطلحات الأدب : مجدي وهبه ،ص، 525 .)

2 ـ أرنست فيشر : ضرورة الفن ،ص، 140 .

وتجربته الذاتية المتفردة"[1]. فالواقعية الاشتراكية هي اكتشاف مستمر للأشكال والأساليب الفنية في سبيل تحقيق حلم الانسانية . فلا وجود لنموذج أوشكل محدد يمكن اعتمادها فالأديب الواقعي حر في اختيار الأساليب الفنية الملائمة لموضوعات أدبه ومضامينه بل إنه مطالب بتطوير وسائله الفنية وتجديدها وفق تطور الحياة الانسانية واختلافها من مجتمع الى آخر . وما الأشكال الجديدة التي عرفتها الواقعية الاشتراكية في المجالين الإبداعي والنقدي (الواقعية السحرية ، البنيوية التكوينية ، . .) في كثير من أقطار العالم الشرقي والغربي إلا دليل على انطلاقها من الرؤية الثورية المتطورة دائما والمتماشية مع الحركة التاريخية للمجتمع البشري .

لن الواقعية الاشتراكية إذ تركز على عنصري "حزبية الأدب وشعبيته" فذلك لا يحصر إلغاء ذاتية الأديب وروحيته الخاصة، وإنما يعني أن الأدب في المجتمع الطبقي يكون متحزبا ومنحازا ، إلا أن تحزبه هذا لا يكون للشخصيات السياسية ولا للأحزاب الحاكمة وإنما هو انحياز الى الطبقة العاملة ، ووجهة نظرها التاريخية ، لأن أجهزة الحكم تتغير وتتبدل ، وقد يكون مآلها الزوال ، بينما الطبقة العاملة تبقى . والفن يهتم بالنموذج الخالد . يقول سيرغي بتروف : " ومبدأ حزبية الأدب والتزامه كمبدأ الروح الشعبية، مبدأ متعدد الجوانب ، فهو يعني نضال الكاتب الواعي والنشيط من أجل قضية الطبقة العاملة وحزبها الثوري، وانتصار أفكار الاشتراكيةومثلها العليا"[2] ولعل هذا ما جعل الناقد الدكتور غالي شكري يميز بين تيارين في الواقعية الاشتراكية يراهما متناقضين[3] ، بحيث يفصل بين نظرة أنجلز التي ترى بأن جميع الأعمال الأدبية تعبر عن رأي في الوجود ، وتكشف عن موقف تجاه الواقع دون إملاء أوفرض ، ونظرة لينين التي تدعو الى إنتاج "أدب حزبي" مرتبط بالطبقة الشغيلة . فالدكتور غالي شكري يرى أن التيار الأول ينظر الى الأعمال الأدبية بمنظار "الصدق" الذي يرى فيه المقياس الوحيد للأعمال الأدبية الجيدة . فمادام الكاتب صادقا مع نفسه ومع مجتمعه ، فسينتج أدبا صادقا يعبر بطريقة تلقائية عفوية عن الصراع الطبقي الذي يعرفه مجتمعه ، وسينحاز الى جانب الطبقات الصاعدة لأنهما تمثل الطموح والمستقبل . من ذلك أن بلزاك قد دفعه صدقه الى تصوير انهيار الطبقة المقضي عليها بالزوال ، رغم انتمائه الى هذه الطبقة ، وتعلقه بها .

أما التيار الثاني — حسب نظرة الدكتور غالي شكري — فيغلب عليه توجيه الكتاب نحو فلسفة معينة مرتبطة بالطبقة العاملة . الشيء الذي يجعل حكمه على الأعمال الأدبية

---

1 — إليا أهرنبورغ ، وآخرون : دراسات معاصرة ، تر، جودت إسماعيل وآخرين ، مديرية الثقافة الكردية ، بغداد ، 1975 ،ص، 14 .

2 — سيرغي بتروف : (الواقعيةالاشتراكية . .) ، مجلة "الموقف الأدبي "ص، 111 .

3 — . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ،دار الطليعة، بيروت ،ط،1/1970 ،ص،120 .

مرتبطا بما تحتويه من مضمون فكري واجتماعي محدد ، دون مراعاة للجانب الفني . وهو ما ذهب اليه جورجي بليخانوف Gueorgui Plekhanov (1856 ــ 1918م) في دراساته ، حيث غلب الجانب السوسيولوجي ، والنزعة المضمونية ، وميكانيكية العلاقة بين البنيتين التحتية والفوقية على الجانب الفني .

والواقع أن التيارين اللذين أشار إليهما الدكتور غالي شكري يبدوان أنهما ناتجين عن نظرته لرؤية لينين وبليخانوف خارج صيرورتهما التاريخية ، وإلا لاكتشف أن مقولات لينين وانجلز لا تجعلهما متناقضين بقدر ما تؤكد ارتباط رؤية كل منهما بتطور المجتمع الاشتراكي ومراحله التاريخية ، فجميع مفكري ونقاد الواقعية ، باختلاف اتجاهاتهم ومكاناتهم يتفقون على أن العمل الأدبي شكل ومضمون . على الرغم من طغيان التيار المضموني في بعض مراحل تطور الواقعية ، وبخاصة في عهد ستالين الذي أعطى مفهوما مغايرا للالتزام ، فربطه بالسلطة السياسية والادارية ، مما جعله يفرض على الأدباء والنقاد قوانين صارمة تربطهم بالسلطة وتخضعهم لها (1) . والحقيقة أن الفترة الستالينية ــ رغم مساوئها وسلبياتها ــ فهي لها مايبرر سياستها تجاه الكتاب في هذه المرحلة . ذلك أن الاشتراكية ما تزال في بداية التكوين ، حيث لم يكتمل بناء أسسها الاقتصادية والاجتماعية والفكرية ، كما أن البورجوازية الرأسمالية بفلسفتها وأفكارها الرجعية ما تزال تترصد خطوات هذه الثورة بحذر ، وشوق الى العودة من جديد ، الى جانب الأوضاع والظروف الدولية في تلك الفترة التي كان فيها العالم مقبلا على حرب عالمية ثانية . الشيء الذي تطلب تجنيد الكتاب ، وجميع المفكرين لخدمة الثورة وسياستها ، وفرض رقابة على أعمالهم الإبداعية والنقدية .

وإذا كان بعض نقادنا وأدبائنا قد تأثروا بهذا التيار وبقضاياه الفكرية والنقدية ، خاصة في بداية مرحلة ثورة 23 يوليو ، فإن ذلك له ما يبرره أيضا ، إذا ما ربطنا تطرفهم بالظروف والأوضاع العامة للوطن العربي من ناحية ، وبتطور الحركة الفكرية الواقعية من ناحية أخرى . حيث كان الصراع الفكري والنقدي على أشده بين الاتجاهين ، الاتجاه اليميني المتطرف ، والاتجاه اليساري المتطرف (2) . وبالتالي فإنه رغم خطورة هذا التيار في الأدب والنقد ، حسب قول الدكتور غالي شكري ، إلا أنه هو الذي تحمل الدفاع عن الثورة الاجتماعية والاقتصادية ، ووضع الأسس الأولى للواقعية الاشتراكية في النقد العربي المعاصر . هذه الأسس التي تنوعت بعد ذلك بتنوع مصادر ثقافة النقاد ، لتنتهي الى تشكيل اتجاهات نقدية واقعية مختلفة كما

1 ــ هنري أرفون : الجمالية الماركسية ، ص. 86 .
2 ــ د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص. 121 .

سنرى فيما بعد ضمن فصول هذا البحث.

إن الواقعية الاشتراكية إذ تطمح الى تحقيق العدالة الاجتماعية، والحرية السياسية والاخاء الإنساني وفق رؤية فلسفية محيلة، فهى تطمح أيضا فى إعطاء الأدب والنقد رؤية جديدة تخرجهما من النظرة التشكيلية الخالصة، وتدفعهما نحو الحياة والتفاعل معهما بمسايرتهما لحركة تطور الفكر البشرى. وانطلاقا من ذلك فإنها تركز على إبراز مساوئ النظم الرأسمالية وبؤس العمال والأجراء، وما يلاقونه من استغلال واستعباد، من أجل بثّ الوعي فى الطبقات العاملة ودفعها نحو النضال لتحقيق الاشتراكية، والقضاء على قوى الاستعمار ومظاهر التخلف.

وإذا كانت أسس الواقعية الاشتراكية تنحصر أكثر فى المضمون فإن ذلك يعود لكون المضمون هو الذى يخلق الشكل ويكوّنه، وأن أيّ تغيير فى المضمون ينعكس تلقائيا على الشكل. ومن ثم نجدها تطالب بخلق تفاعل بين الشكل والمضمون، والاستعانة بجميع الوسائل الفنية المتاحة لإبراز هذا المضمون.

إن الواقعية الاشتراكية فى حقيقتها هى تعبير فني عن القيم الاشتراكية، وتصوير انعكاساتها فى السلوك الفردى أو الجماعى، انطلاقا من أن الفن انعكاس للواقع وذلك وفق رؤية الكاتب ودرجة استجابته للعلاقات الاجتماعية السائدة فى مجتمعه.

وعلى أية حال فإن الواقعية الاشتراكية كموقف فى الأدب والفن، وكمنهج فنّي فهى تستفيد من تجارب وخبرات الآخرين لتطوير فنها نحو الأفضل. فالفن العظيم كما يقول فاديف ألكسندروفيتش Fadeiev Aleksandrovitch (1901 — 1956م) هو "الذى يجمع بين الروح الفكرية الحميمة والشكل الفنى الرفيع، ولا يمكن إرغام الكاتب على إتقان الماركسية كشرط مسبق لإبداعه، غير أن ارتفاع الكاتب الى مستوى الثقافة المعاصرة هو شرط إلزامي"(1). والثقافة المعاصرة عند فاديف هى الماركسية التى تشكل — حسب رأيه — قمة الثقافة.

وهكذا أخذت الأفكار الاشتراكية ومن ورائها الواقعية الجديدة تنتقل من الاتحاد السوفياتى الى الأقطار الأخرى. حيث تلقفها الأدباء والنقاد وراحوا يدعون الى ربط الأدب بالواقع الاجتماعى، ودراسته على أساس مبادئ النقد الماركسى. ففى الولايات المتحدة الأميركية كان برنار سميث Bernard Smith فى الثلاثينيات يدعو الى ربط الأدب بالعوامل الاجتماعية، وكان كتابه " العوامل الفعالة فى الأدب الأميريكي " المنشور سنة 1939 يشكل اتجاها جديدا فى النقد الأدبى فى هذه القارة الأميريكية. ثم امتد هذا الاتجاه الى

---

1 — د. شكرى محمد عياد: الأدب فى عالم متغير، ص. 123.

نقاد آخرين . أما في انجلترا فقد " كان الناقد كرستوفر كودويل Goudwell (1907 — 1937م) أبرز ناقد متأثر بنظرية الواقعية الاشتراكية . وكتابه المسمى (الوهم والحقيقة) يعد مزيجا من الماركسية وعلم الاجتماع والتحليل النفسي ، وهو ثورة على الاتجاه الفردي الذي تميز به النقد الانجليزي . كما أنه ثورة على الحرية البورجوازية الكاذبة "(1) .

وتعد الفترة الزمنية التي تلت الحرب العالمية الثانية من أخصب مراحل الواقعية الاشتراكية وأثراها ، حيث امتد تأثيرها الى مختلف بقاع العالم ، ولن كان ذلك بدرجات مختلفة .

ولعل الشكل الجديد الذي عرفته الواقعية في أمريكا اللاتينية يعد من بين الاتجاهات الأدبية والنقدية التي ساهمت في إثراء الواقعية و إعطائها دفعا جديدا يتماشى مع الواقع التاريخي لهذه البلدان .

<u>الواقعية السحرية réalisme merveilleux</u> : يرجع هذا المصطلح الأدبي الى الكاتب الكوبي أليخو كاربنتييه Alejo Carpentier (1904 — 1980م) الذي استعمله في مقدمة قصته " مملكة هذا العالم " سنة 1949(2) . على الرغم من أن المصطلح ذاته قد سبق استعماله من قبل الناقد الفني فرانزره Franzreh للدلالة على الاتجاه التشكيلي الجديد المخالف للتعبيرية ، والذي ظهر مع بدايات العقد الثالث من هذا القرن ، غير أن " أليخو كاربنتييه " ربطه بالأدب لاسيما بالظاهرة الجديدة التي عرفتها الحركة الأدبية الواقعية في أمريكا اللاتينية بتوجهها نحو الجمع بين حقائق الواقع الخارجي وبين التشكيل الخيالي الممزوج بالعناصر الأسطورية ، وذلك انطلاقا من الواقع التاريخي لبلدان أمريكا اللاتينية المتسم بانتشار الأساطير والمعتقدات الخرافية التي يفسر بها ظواهر الواقع ومظاهر الحياة . ومن ثم فإن هذه الرؤية للواقع قد انعكس أثرها في الأدب بحيث جعلته ينحو منحى خياليا أسطوريا تكون فيه الرؤية كونية " لاتاريخية تنمحي فيها الحدود بين الأحياء والجماد ، أو بين الثقافة والطبيعة ، حيث تكتسب الأشياء والظواهر خواص وقدرات مميزة ، وحيث نشاهد جانبا من هذا الواقع السابق على مبادئ العقل والمنطق وقوانين السببية "(3) . خاصة وأن الأدب يلتقي في بعض جوانبه بالأسطورة والسحر من حيث التأثير في العالم الخارجي وتغييره . وبالتالي فإن لا تتخذ الواقعية في أمريكا اللاتينية شكلا خاصا يميزها عن الواقعية النقدية من ناحية ، وعن الواقعية

---

1 — د . محمود الربيعي : في نقد الشعر . دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ط . 3/1975 ، ص 50
2 — د . صلاح فضل : منهج الواقعية في الابداع الأدبي ، ص . 316 .
3 — م من . ص . 310 .

الا شتراكية من ناحية أخرى، ويجمعهما في آن واحد في شكل جديد هو "الواقعية السحرية" ، مطمح هو" التعبير عن أعماق ضمير القارة الشابة " وفق "رؤية خاصة للواقعية تصبغها بصبغة قومية مميزة هي الصبغة السحرية"[1]، التي تعطي مذاقا خاصا لأدب هذه القارة . الشيء الذي جعل الأساطير والطقوس السحرية تأخذ شكلا فنيا يقربها أكثر من الواقع ويجعلها جزءا منه ، وليست مجرد خيال أدبي أو فني .

إن أدباء " الواقعية السحرية" إذ يوظفون " الأسطورة كأسلوب لفهم الواقع والحياة وفي نفس الوقت كطريقة لا كتشافه وتأويله في الأدب"[2] . يهدفون من وراء ذلك الى النفاذ الى جوهر شعور الانسان الأمريكي اللاتيني ، والى إضاءة جوانب من الوعي الجماعي لم تتد ثر بعد . والعائد الى كتابات غابريال غارسيا ماركيز _ Cabriel Carcia Marquez (ولد سنة 1928م) الذي يعد رائد هذه الواقعية ، والى غيره من الكتاب الآخرين يكتشف دور هذه " الواقعية السحرية "في إعطاء صبغة قومية لكتاباتهم ، وفي توفير عنصر التلاحم بين الموروث الحضاري الجمعي وحقائق الواقع الاجتماعي والخروج من ذلك بتشكيل جديد للواقع يمثل مسيرة المستقبل . فالواقعية السحرية رغم التقائها بما يسمى بـ"المدرسة العصرانية " من حيث التركيز على الأساطير والخرافات واعتبارهما من صميم الفن وأداة تطوير الجمالية، إلا أنها تختلف عنها من حيث مواجهتها للواقع وعدم الهروب منه ، ومحاولة فهم كنهه وأسرار ظواهره ، دون الاعتماد على الشروح المنطقية أو الاجتماعية . ولعل ذلك ما جعل بعض الدارسين يرون فيها استمرارية للواقعية النقدية ، في الوقت الذي يذهب فيه البعض الآخر الى اعتبارها صورة متطورة عن الواقعية الاشتراكية ، خاصة أن أغلب كتابها ينطلقون في كتاباتهم من المنظور الاشتراكي .

وعلى أية حال فإن اتجاه "الواقعية السحرية" قد بقي محدودا إذا ماقسناه بالمحاولات التجديدية التي عرفتها الواقعية الاشتراكية في أوربا من قبل مجموعة من النقاد والدارسين المتأثرين بالماركسية . ولعل الناقد المجري جورج لوكاتش Gyorgy Lukacs (1885 _ 1971م) يعد أبرز النقاد الماركسيين الذين أسهموا في إثراء الواقعية الاشتراكية والتنظير لها من خلال محاولاته لتكسير طوق الماركسية الأرثوذكسية التي يدافع عنها بعض النقاد ، وبناء كتاباته على أساس استلهام فكر ماركس وهيجل ومنهجهما الجدلي الذي يفسر الفن بأنه تعبير غير مباشر عن الصراعات الاجتماعية القائمة في أي مجتمع . وقد استطاع لوكاتش رغم الصعوبات التي

---

1 ـ د . صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ،ص، 314 .

2 ـ م ، ن ، ص، 311 .

واجهته أن يحيد للنقد الماركسي نظارته ، ويصحح كثيرا من الأمور التي كانت تحد من أسس الواقعية الاشتراكية وذلك بعودته الى النزعة الإنسانية لدى ماركس في مرحلة شبابه ، ومن ثم الخروج بالماركسية من إطار المعتقدية dogmatisme الى المنهج methode .

كما ساهم الناقد الفرنسي روجيه غارودي Roger Garaudy قبل تغيير اتجاهه الفكري والنقدي — بتوجيه الواقعية نحو ما سماه « بالواقعية بلا ضفاف » ، حيث رأى أن كل فن مصدره هو الواقع ، وبالتالي فلا وجود لفن غير واقعي ، وانطلاقا من ذلك تساءل عن إمكانية استخلاص " معايير الواقعية العظيمة من ستاندال وبلزاك ، ومن كوربيه ورابين ، ومن تولستوي ومارتان دى جار ، ومن جوركي وماياكوفسكي ، وإذا لم تنطبق هذه المعايير على أعمال كافكا ، وسان جون بيرس وبيكاسو ، فما العمل إذن ؟ هل يتعين علينا إقصاؤهم من الواقعية ، أي من الفن ؟ أو هل يتعين علينا ، على العكس ، أن نوسع ونمد تعريف الواقعية وأن نكتشف أبعادها الجديدة على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا .. ؟ لقد اخترنا الطريق الثاني بمحض إرادتنا "[1] والواضح أن غارودي قد نظر الى الواقعية وكأنها تمثل نموذجا وحيدا لا يمكن الخروج عليه ، ومن ثم سعى الى تمديدها لتشمل جميع الفنانين والكتاب الذين أشار إليهم ، أو بمعنى آخر قد قام بإزالة ضوابط وحدود الواقعية لتصير ملتقى لكل التيارات الفكرية والاتجاهات الأدبية ، وهو ما يخالف الرؤية المادية الجدلية والتاريخية ، ويبدو أن هذه المنهجية التي وصفها غارودي بأنها " بلا ضفاف " هي التي دفعت الرؤية الماركسية أو الواقعية الاشتراكية باتجاه " النقد السوسيولوجي " الذي يحرص دعاته على إضفاء بعد اجتماعي على القراءة الشكلية للعمل الأدبي ، بحيث يتجه الناقد فيه الى قراءة النص الأدبي من زواياه الثلاث : الاجتماعية ، الأيديولوجية ، والجمالية ، وهي الرؤية التي تنسحب الى حد ما على مساهمات لوكاتش وأرنست فيشر Ernest Fisher من حيث التوجه الى التوحيد بين القيمة الجمالية والتراث الواقعي .

البنيوية التكوينية STRUCTURALISME GENETIQUE : وقد تطورت هذه الرؤية لتتحول عند لوسيان غولدمان Lucien Goldmann (1913 — 1970م)[2] الى ما سماه بـ"البنيوية التكوينية أو التركيبية" ، التي اعتمد فيها على ماكتبه لوكاتش في مؤلفه "نظرية الرواية" Iathéorie du roman (1920) ، الذي كتبه قبل أن

---

1 — روجيه غارودي : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، دار الكتاب العربي بالقاهرة 1968 ، ص ، 225 .

2 — انظر : Iestrcturalisme génetiqwe :L.GoldmannC.mediatiem ne 159 _
OENOel genthier Paris.1977.

يتبنى الماركسية ، وحين كان يسير على بهج هيجل فى النظر الى الرواية بوصفها " ملحمة بورجوازية"[1] . كما استند الى أبحاث الناقد رونيه جيرار René Gérard وخاصة فى كتابه "الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية" mensonge romantique et verite romanesque (1960) . حيث قدم الناقدان فى ضوء فيهما نظرات جديدة حول فهم علاقة الفن بالواقع الاجتماعى . وهو الشيء الذى استند إليه غولدمان فى بناء رؤيته الجديدة للعمل الفنى ودراسته .

إن البنيوية التكوينية كما يبدو من دعاتها جاءت لتعيد "الاعتبار للعمل الأدبى والفكرى فى خصوصيته بدون أن تفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها"[2] : ذلك أن الواقعية الاشتراكية قد عرفت فى بعض مراحل تطورها نوعا من المماحكات الأيديولوجية التى استغلت بعض مفاهيم الواقعية استغلالا سلبيا أثر فى الجانب الفنى للعمل الأدبى بجعله يواكب التيارات السياسية العاملة من أجل تغيير الواقع دون مراعاة لخصائصه الجمالية . ومن ثم ظهر الاتجاه البنيوى التكوينى كرد فعل ليعطي مزيدا من العناية والاهتمام للعملية الابداعية ولمكونات العمل الابداعى الفنية والجمالية ، ولكن ضمن علاقاته الأساسية التى تحدد وظيفته ودوره فى الحياة . فالبنيوية التكوينية باعتبارها ناتجة عن تطور المنهج الاجتماعى فى النقد الأدبى ، فهي تنظر الى العمل الأدبى بوصفه ظاهرة اجتماعية تاريخية ، لكنها تهتم كذلك ببنياته الخاصة وتمثلاته الفنية لعالم الواقع ومتغيراته . ذلك أن البنيوية التكوينية ترى أن جميع الأعمال الفنية تأخذ شكل بنيات يمكن تفسيرها فى إطار العلاقات الموجودة بين العناصر المكونة لها ، وبينها وبين العناصر الخارجية المتفاعلة معها . ومن ثم فلا يمكن فهم الأعمال الأدبية فهما صحيحا وسليما إلا بدراسة عملية "تبنيها" وتطورها الجدلى فى اتجاه المستقبل .

والواضح أن هناك فرقا كبيرا بين "البنيوية الشكلية" التى ترفض التفسير الاجتماعى التاريخى للعمل الأدبى لأنه — فى نظرها — يطمس ماهية الكتابة وحركيتها ، ومن ثم تحصر دورها فى معرفة قوانين تركيب البنية الأدبية فى حالتها السكونية ، وبين "البنيوية التكوينية" التى تسعى الى تجاوز بعض حدود البنيوية بدراسة العمل الأدبى ضمن الرؤية الجدلية

---

1 — انظر . جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية . تر. جورج طرابيشى . دار الطليعة بيروت . ط.1/ 1979 . ص. 25 .

2 — لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبى . تر. د . محمد برادة وآخرين . مؤسسة الأبحاث والدراسات العربية، بيروت . ط.1/ 1984 ص7 .

القائمة بين الذات والموضوع . غير أن غولدمان ومتبنّي هذا الاتجاه النقدى لم يولوا أهمية للواقعية الاشتراكية أوللواقعية النقدية ، بل عملوا على " تجاوز تلك الثنائية التى تنظر الى الأدب والفن من منظور الواقعية أو المثالية "[1] واعتبروا ذلك شيئا تقليديا ينبغى للنقد أن يتجاوزه . ولم يكتفوا بذلك بل حاولوا نقد الماركسية الأرثوذكسية، حيث أبدى غولدمان بعض التحفظات على عدد من المقولات التى سبق للوكاتش أن أكدها فى دراساته كأساسيات للواقعية ، مما جعل هذا الاتجاه الغولدمانى يقابل بالرفض من قبل بعض النقاد متهما إياه بالانحراف عن الماركسية والواقعية الاشتراكية .

وحسب ما ذهب إليه الدكتور جمال شحيد فى دراسته لأثر التفاعل بين لوكاتش وغولدمان ، فإن هناك عددا من النقاط المشتركة التى استمدها غولدمان من فكر أستاذه ، جاعلا إياها من العناصر الأساسية فى منهجه البنيوى التكوينى . وهى "البنية الدلالية ، والوعي الممكن ، والتشيؤ ، والنظرة الشمولية "[2] مع اختلافات بسيطة فى تحديد معنى هذه العناصر .

وعلى أية حال فإن المنهج البنيوى التكوينى رغم محاولته للاستفادة من الدراسات النقدية الحديثة ومن مختلف الوسائل المعرفية ، فإنه ينبغى ألا يتجاهل وظيفة الفن الاجتماعية ، أوينكر مجادله الخارجى ، لأن الظرفية التاريخية لا تسمح للفكر النقدى أن يتغاضى عن الإنسان كفنان أو كمادة للفن ، وأن ينساق وراء مستويات تقنية بلاغية وأسلوبية ولغوية ، ناسيا دور الفرد فى الإبداع وعلاقة ذلك بالخيال والواقع الاجتماعى . فالأديب لا يكتب من أجل الكشف عن قدراته اللغوية وعن براعته فى التشكيل اللفظى ، وإنما يكتب ليعبر عن إحساسه وشعوره تجاه قضايا اجتماعية تقلقه وتحرك وجدانه . ومن ثم فهو يكتب للآخرين ليشاركوه فى احساسه ومعاناته ، لعل ذلك يدفعهم الى الثورة على الوضع وإصلاح ما فسد منه . وهو ما تهمله "البنيوية" بتركيزها على بنية النص وبيان العلاقات التى تربط بين كيانه اللفظى المادى لتصل إلى حكم أدبي، وإن كانت "البنيوية التكوينية" تحاول تحليل البنية الداخلية للنص بربطها بحركة التاريخ الاجتماعى الذى ظهر فيه .

وانطلاقا مما سبق نكون قد وضحنا بعض القضايا الفكرية والنقدية التى تطرحها إشكالية الواقعية فى النقد الأجنبى ، على أن تتولى فصول البحث تكملة ما بقي ناقصا من

1 ـ د . جمال شحيد : فى البنيوية التركيبية ، دار ابن رشد ، بيروت ، ط1/1982، ص30
2 ـ م ن ، ص19 .

خلال طرح " إشكالية الواقعية فى النقد العربى المعاصر" وما تثيره من قضايا نقدية وفكرية تستلزم طرحها ضمن أطرها الفلسفية ، رغم أن ارتباط الواقعية بالمجتمع وانبثاقها من الحياة العامة قد جعلها تخضع لقوانينها الخاصة فتنمو وتتطور بتطور الحياة ونمو المجتمعات . وبالتالى تستمد سماتها ومميزاتها من المجتمع الذى تنشأ فيه أو تنتقل إليه وفق الظروف التاريخية .

الباب الأول

الواقعية والنقد العربي المعاصر

إن الحديث عن نشأة الواقعية في النقد العربي المعاصر يتطلب بادئ ذي بدء تحديد المراد من مصطلح "الواقعية" réalisme حتى تكون أكثر وضوحا من حيث استعمال المصطلح ، وحتى نتجنب بذلك الخوض في قضايا بعيدة عما نهدف إليه من طرح لهذا الموضوع، ومن ثم فإننا نشير الى ملاحظتين أساسيتين فيما يخص الحديث عن "إشكالية الواقعية في النقد العربي "، الأولى ، وهي: أن ما نعنيه بالواقعية في النقد العربي هو ذلك المذهب الذي ظهر في أوربا في القرن التاسع عشر على يد ستاندال وبلزاك وفلوبير وغيرهم من الذين ساهموا في تأسيس هذا المذهب في الأدب والنقد الأوربيين -كما سبق أن رأينا - واشتهر باسم "الواقعية النقدية" أو "الواقعية الغربية"، والذي تأثر به النقاد العرب بعد ذلك . ونقصد بـ"الواقعية الجديدة" مذهب "الواقعية الاشتراكية" الذي ظهر في الاتحاد السوفياتي في القرن العشرين مستمدا أسسه الفنية والفكرية من واقعية القرن التاسع عشر، الى جانب الفلسفة المادية الماركسية . وانطلاقا من ذلك فإننا لن نتعرض للاتجاهات الأخرى التي تتعامل مع الواقع من زاوية خاصة قد تكون دينية "كالواقعية الإسلامية"(1) ، أو قومية عرقية "كالواقعية العربية"(2) . على الرغم من إيماننا القوي بأن الأدب والنقد لابد أن يتأثرا بالبيئة المحلية، ويعكسا ظروفها الموضوعية والعناصر المكونة للبنية الفوقية . كما أن عروبة نقدنا تستمد من الواقع العربي الذي يعكسه ، ومن ظواهره الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وما الى ذلك . غير أن هذا الواقع ذاته يختلف من دولة عربية إلى أخرى، وبالتالي لا نرغب في مسايرة هذا الواقع بخلق مجموعة من الواقعيات ، وإنما نطمح الى تحقيق "واقعية شمولية"(3) تكون هي الأساس في توحيد الأدب العربي ونقده ، انطلاقا من الخصائص المميزة للواقع وللأدب العربيين .

أما الملاحظة الثانية فهي أن الحديث عن الواقعية في النقد العربي المعاصر يكاد ينحصر في جانب واحد منها وهو "الواقعية الجديدة" أو "الاشتراكية" . ذلك أن "الواقعية النقدية" في النقد العربي المعاصر ، خاصة الجانب التنظيري منها لم تستقل فيه إلا بشكل محدود جدا خلافا لما هي عليه في النقد الأجنبي ، وهذا بسبب تأخر ظهورها في النقد العربي من ناحية ، ومن ناحية أخرى فقد كانت الظروف العامة للمجتمع العربي ومتطلباته أكثر ميلا للواقعية الاشتراكية التي تساير الحاجة الاجتماعية والثقافية ، ومن ثم راح النقاد الواقعيون يدعون الأدباء والكتاب الى تبني هذا الاتجاه الجديد الذي يشكل في نظرهم ثمرة نضج التيارات الفكرية والفنية . مما جعل الدارسين والنقاد أنفسهم يكتفون باستعمال كلمة "الواقعية"

---

1 - انظر . د . أحمد بسام ساعي : الواقعية الاسلامية في الأدب والنقد . دار المنارة للنشر، جدة، السعودية . ط.1، 1985 .

2 - انظر . موفق خضر : (ما هي مهمات الناقد مرحليا ؟) . جريدة "الثورة" العراقية ع. 2447 بتاريخ 27 تموز 1976 .

3 - انظر . د . سيد حامد النساج : في الرومانسية والواقعية . مكتبة غريب بالقاهرة . د . ت . ص 115 .

مجـردة مـن الوصف للدلالة على "الواقعية الاشتراكية" . وربما يعود ذلك ـ أيضا ـ الى تجنب استعمال كلمة "الاشتراكية" لتنوع دلالتها في المجتمع العربي ولارتباط مفهومها لدى العامـة بـ"الشيوعية" ، وبعض "المهاترات المبتذلة" [1] التي تردد على ألسنة وفي كتابات الاتجاه المضـاد . وتجنبا لما يثيره التخلي عن وصف المصطلح من خلط فإننا سنستعمل المصطلحين بمعنييهما النقدية والاشتراكيـة .

أما عـن نشـأة الواقعية في النقد العربي فيذهب حنـا عبود الى القول بأن نشـأة المدرسة الواقعية الاشتراكية تتم بإحدى الطريقتين : "إما أن تنشـأ في أعقاب فترة يكثـر فيهـا المفكرون الواقعيون الذين يهيئون الجـو لقبول النظرة الاشتراكية في الفن والأدب ، أو تظهـر بعد نشـأة الأحزاب الاشتراكية السياسية فتتعرف على هذه النظرة مـن الأحزاب وتنطلق منهـا تحليل الآثـار الأدبية والفنية" [2] . كما يرى بأن الطريقة الأولى تكون في الدول المتقدمة التي تكثـر فيها التيارات الفكـرية المتنوعـة ، وتبلغ فيها الثقافة مستـوى من النضج الفكري ، وهنا تنشأ الأحزاب السياسية الاشتراكية كنتيجة حتمية لصراع هذه التيارات الفكرية والفنية . ويكون النقد الواقعـي الاشتراكي بمثابة الامتـداد الطبيعي لهذا التطـور . وهو ما حدث خلال نشأة الواقعية الاشتراكية في بعض بلدان أوربـا ، حيث كان للأدب والنقد الواقعيين الدور الأساس في ظهور الواقعية الاشتراكيـة ، بتوفير الظروف الملائمـة والعوامل المساعدة في إنشائها .

أما الطريقة الثانية فتتم في البلدان المتخلفة التي تكون فيها الثقافة ضعيفة ، والصراعـات الفكريـة الموضوعية محدودة ، وبالتالي تكـون نشـأة النقد الواقعي الاشتراكي مرتبطة بظهـور الأحـزاب السياسية الاشتراكية في الدرجـة الأولى ، وهو ما وقع في البلدان العربية .

والواقـع أن نظرة حنا عبود تتسـم بالسطحية لأنها تهمل أهم عنصـر في تكوين أية ظاهـرة فكـرية أو فنية وهو العامل الاقتصادي ، فالواقعية النقدية أو الاشتراكية لم تنشأ هكذا بمجرد رغبات الأفراد أو الأحـزاب السياسية وإنما فرضتها الحاجة الاجتماعية والثقافية . ومن ثم فإنه إذا كان مـا ذهب إليه حنا عبود يبدو في الظاهـر صحيحا فإنه غير كاف لنشأة الواقعية في النقد العربي . ذلك أن نشأتها لم تتم بإحـدى الطريقتين المذكورتين آنفـا ـ فحسب ـ بل لوجود عوامل أخـرى كانت سببا ودافـعا في توجيه الأدباء والنقاد نحـو الواقعية ، وخاصة الجديدة منها . فمـن المعروف والمؤكـد أن نشوء أية ظاهرة أدبية أو فكرية أو أي مذهب أدبي جديد يكون في البدايـة نتيجـة لظروف موضوعية متوفرة في مجتمع مـا ، إلا أن انتقاله الى أماكن أو أقطار أو مجتمعات أخرى يتم دون تـوفر مثل هذه الظروف الأصلية التي كانت سببا في نشـأته ، أي "أن البناء الفوقي ينخلع

1 ـ د . غالي شكري : النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 / 1978 ، ص 72 .

2 ـ حنا عبود : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1978 ص 51 .

عن أرضيته ويحقق استقلالا خاصا معينا ، ويمارس تأثيره بغض النظر عن الظروف الموضوعية له نفسه يصبح ظرفا بدلا من أن يكون نتاجا لظرف"[1] . وهذا ما يؤكد نشأة الواقعية في النقد العربي المعاصر ، حيث لم يرتبط ظهورها بتوفر الظروف الموضوعية التي كانت سببا في بروزها في بداية الأمر . فالطبقة العاملة — مثلا — التي كانت من العوامل الرئيسية في نشأتها ، تأخر ظهورها في الوطن العربي بوقت كبير لعدم نشوء الطبقة البورجوازية الصناعية . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فالبنية التحتية كما يرى حنا عبود "في مجتمعنا لم تفرز بسبب ضعفها وتخلخلها وتشتتها البنية الفوقية ذات الدلالة المعبرة عن واقعنا . إن تمزق الواقع المادي المحسوس كان أعجز من أن يجد تعبيرا عنه في بناء فوقي متماسك ، ومثلنا مثل بقية أقطار العالم الثالث لا نزال نعاني من التخلف الحضاري بالمقايسة الى الأمم المتقدمة . . وعندما تفقد البنية التحتية تماسكها ، وبالتالي تفقد تأثيرها وسيطرتها ، فإن المثقفين يجدون لأنفسهم (من) التعامل مع الأبنية الفوقية التي تقدمها المجتمعات المتقدمة . بل إن تأثيرها قد يفوق — في هذه الناحية أو تلك — تأثير البنية التحتية التي يفرزها المجتمع في حركته العامة . ولهذا لا نعجب كثيرا اذا ما رأينا المثقفين يلجأون — بصورة دائمة تقريبا — الى المناهج والمدارس الأجنبية من أجل فهم بنيتنا التحتية . إن دراسة مجتمعنا ورصد تطوراته واتجاهاته تجري ضمن رؤى مستقاة من الأبنية الفوقية التي صاغها الغرب "[2] . والواقع أن مثل هذا الحكم المتسم بالعمومية لا يصدق على كل التجارب الابداعية ، وإلا كيف نفسر تجربة أدباء أمريكا اللاتينية التي امتزج فيها الانتاج الفكري والأدبي بالبعد النضالي فأنتج حركة أدبية وثقافية لها مميزاتها الخاصة التي استطاعت أن تفرض وجودها على المستوى العالمي ، رغم ضعف بنيتها التحتية . كما أن العلاقة بين البنى التحتية والفوقية ليست علاقة آلية خارجة عن مجال التأثير والتأثر . ومن ثم فإنه ينبغي الاشارة بأن تأثر النقد العربي بالبنى الفوقية التي صاغها الغرب لا يعد عيبا في ذاته أو نقصا في النقد العربي المعاصر طالما أن النقد بصفة عامة يستفيد من بعضه ومن خبرات وتجارب الآخرين ، خاصة وأن النقد العربي القديم لم يستطع مسايرة التطور الفكري والفني في العصر الحديث بسبب ما أصاب الأمة العربية من تدهور وضعف أدى به الى الجمود مدة تزيد عن خمسة قرون . الشيء الذي دفع بالمثقفين الى التطلع الى ما عند الأمم الأخرى التي أصبحت تتحداهم بثقافتها المتقدمة والمتطورة ، ولم يجدوا وسيلة لمواجهتها والتغلب على تحدياتها الا بالاستفادة من ثقافتها وما تقدمه من خبرات وتجارب فكرية وفنية في دراسة المجتمع وظواهره والتعبير عنه بوسائل فنية راقية ومؤثرة .

إن وسيلة الانغلاق والتقوقع الذاتي لم تعد تجدي نفعا في عصرنا هذا الذي تشكل

---

1 — حنا عبود : واقعية مابعد الحرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، 1980 ص18 .

2 — م ، ن ، ص ، 80 .

فيه وسائل الإعلام والاتصال أكبر تحدى لسياسة الانزواء ، وبالتالي فإن ما يمكن قوله : "إن العالمية باتت سمة عامة للثقافة ، ومن الصعب جدا أن تنغلق الثقافة المحلية على ذاتها وتغض الطرف عما يجرى فى هذا العالم المترابط والمتشابك اقتصادا وسياسة وأدبا وثقافة ، وتظل فى منجى عن الذبول والتخلف . إن أي انجاز ثقافي — كأى إنجاز علمي — قابل للتعميم ، وهو ملك مشاع مهما كان مصدره "(1) وبالطبع فإن الاستفادة من الثقافات الأجنبية — شرقية أو غربية — تكون حسب الحاجة والظروف ، وليس عن طريق الفرض أو الأمر والتبعية . وقد كانت الظروف داخل الوطن العربى وخارجه — بعد العشرية الثانية من القرن العشرين — تخدم الاتجاه الواقعى الاشتراكى ، حيث ساهمت عدة عوامل فى تهيئة الجو لنشأة الواقعية وظهورها فى النقد العربي المعاصر ، هذه العوامل التي نوجزها فى النقاط الآتية :

أولا : ظهور التيار العلمي : إن ما نعنيه بالتيار العلمى ليس دراسة العلوم المختلفة ، فهذا الشيوع قائم فى مصر منذ عهد محمد على (1769 — 1849م) وإسماعيل باشا (1830 — 1895م) ، وإنما نعنى به التيار الذى ظهر عقب الاحتلال الأنجليزى لمصر سنة 1882 ، والذى تم فيه تزاوج العلم بالفلسفة ، أو بمعنى آخر التقاء العلم بالتفكير الأدبي والنقدى على وجه الخصوص ، حيث استفاد الأدب بوجه عام والنقد بصفة خاصة بفلسفة العلم ومنهجه ، وانعكس ذلك فيما قدمه الأدباء والنقاد بعد الحرب العالمية الأولى من دراسات نظرية وتطبيقية . ويعود الفضل فى ذلك الى عاملين اثنين ، أولهما : هجرة مسيحيي الشام الى مصر . لقد أدت المذابح التى وقعت بين المسيحيين والدروز سنة 1860 بالشام ، والاستبداد التركى بعد ذلك الى هجرة الكثير من مسيحيي الشام الى مصر التى وجدوا فيها الجو الملائم لمواصلة نشاطهم الثقافى والفكرى فأخذوا ينشئون الجرائد والمجلات ، وكانت أشهر هذه المجلات اللبنانية المصرية "المقتطف" التى أنشأها يعقوب صروف (1852 — 1927م) وفارس نمر (1856 — ؟) سنة 1876م بلبنان ثم استقدماها الى القاهرة بعد هجرتهما اليها سنة 1886 . واتسمت هذه المجلة بتبنيها التيار العلمى الذى لم تتخل عنه الى أن توقفت بعد نصف قرن من الزمن قضته فى خدمة العلم والثقافة العربية . وقد وصف ألبرت حورانى أحد أعدادها الصادرة فى يناير 1896م فبين "أنه يشمل على مقالات فى الأمراض السارية والميكروبات فى الهواء ، والفروق بين الرجال والنساء ، وتحليل فلسفي لمركز الانسان بين الحيوانات ، ومقال عن الإدارة فى جبل لبنان فى عهد رستم باشا ، وملخص لتقرير لجنة أمريكية على أسس التربية ، ومجموعة أقوال فى الهامة من الأدب العربى وأخبار صغيرة من الأساليب الصناعية والزراعية والاكتشافات العلمية "(3) .

---

1 — حنا عبود : واقعية ما بعد الحرب ، ص 82 .

2 — د . عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 3 / 1977 ، ص 34 .

3 — ألبرت حورانى : الفكر العربى فى عصر النهضة ، تر ، كريم زعقول ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ط 3 ، 1977 ، ص 294 .

أما المجلة الثانية التي ساهمت في تطوير الفكر الأدبي ، ولكن بطريقة تختلف عن الأولى فهي مجلة "الهلال" التي أسسها جورجي زيدان (1861 ـ 1914م) سنة 1892 واتجه بها نحو " علم الاجتماع وأدب النفس ، والسياسات العالمية ، والجغرافية ، والتاريخ ، واللغة والأدب وآثار العرب"[1] . وقد كان لشبلي شميل (1860 ـ 1917م) وفرح أنطون (1869 ـ 1922م) ، وغيرهما من الذين تأثروا بالفكر الغربي التجريبي لدى دارون ، وسندل ، وهختره وكذلك بمناهج العلوم الإجتماعية والفلسفة الوضعية، الدور الكبير في تقديم العلوم الغربية وفلسفتها ومناهجها الى القارئ العربي ، وهم يهدفون من وراء تلك البحوث العلمية التي نشرت في مجلة " المقتطف" أو "الهلال" أو في مؤلفات خاصة ، الى تخليص عقل الانسان العربي من الأحكام الجامدة الجاهزة ، وتعويده ، موضوعية التفكير . وقد كان لذلك الأثر الكبير في تهيئة الأرضية لنشوء الواقعية في النقد العربي المعاصر بعد ذلك . حيث كان لنظرية دارون التي أثارها شبلي شميل السوري صدى كبيرا في القراء ، حتى أن سلامة موسى (1886 ـ 1958م) وجد في هذا التيار " رؤية جديدة " فتحت عيون الشباب على عالم من الحقيقة ، كان العلم فيها مفتاحا لحل لغز الكون ، يقول : "لذلك وجدتني في ذلك الوقت داعية متحمسا لهذه النظرية في البيت والمدرسة وفي كل مكان آخر ، وشعرت كأنني ممتاز بهذه النظرية . . والحق أن هذه النظرية كانت رؤيا جديدة لشاب مثلي لم يكد يخرج عن طور الصبا"[2] . وقد وصلت به الحماسة لهذه النظرية الى إخراج مقدمة "السوبرمان " عام 1909، وامتد به البحث حتى أخرج "نظرية التطور وأصل الانسان " عام 1928 . كما قام إسماعيل مظهر بترجمة "أصل الأنواع" في ذلك العهد . وامتدت القضية الى العراق حيث نجد الشاعر جميل صدقي الزهاوي (1863 ـ 1936م) الذي درس الفلسفة قد تأثر بهذا الاتجاه ، وأصبح هو الآخر نشوئيا يؤمن بتطور الحياة . وقد عبر عن ذلك في كتابه "الكائنات" الذي حاكى فيه أسلوب الماديين .

أما فرح أنطون فقد قدم دراسة طويلة عن ابن رشد وفلسفته ، الى جانب الدراسات الأخرى التي يبرز فيها الجانب العلمي ، وتأثره بأرنست رينان Ernest Renan (1823 ـ 1892م) الذي ترجم له "حياة يسوع" . وقد دخل في مناقشة مع الشيخ محمد عبده (1849 ـ 1905م) حول قوله " بأن الإسلام اضطهد العلم أكثر مما اضطهدته المسيحية"[3] ، وحول قضية فصل الدين عن الدولة . ولا يعني ذلك أن الأثر في نشأة الواقعية يرجع بكليته الى ما يمكن تسميته "بمدرسة المقتطف " والفكر الغربي ، وإنما هناك من ساهم في تهيئة الأرضية للواقعية، ولكن من جانب آخر ، ونخص بالذكر هنا جمال الدين الأفغاني (1838 ـ 1898م) وتلميذه

---

1 ـ ألبرت حوراني : الفكر العربي في عصر النهضة ،ص، 294 .
2 ـ سلامة موسى : تربية سلامة موسى ، سلامة موسى للنشر والتوزيع ، القاهرة ،د. ت، ص، 54 .
3 ـ ألبرت حوراني : الفكر العربي في عصر النهضة ،ص، 307 .

محمد عبده كأول الدعاة الى التجديد الفكرى ، فالأول اتجه الى خلق وعي سياسي واجتماعيه مركزا على ايقاظ الشعوب الإسلامية ، وتطهير الدين من الخرافات ، وتحرير عقول أبنائه وتخليصهم من الإستبداد ، فى الوقت الذى اتجه فيه تلميذه محمد عبده الى التعليم و إصلاح جامع الأزهر . كما كان للطهطاوى (1801 ـ 1873م) وعبد الرحمن الكواكبي (1854 ـ 1902م) دور فى خلق الوعي الاجتماعي وتهيئة الجو للنهضة الفكرية والأدبية .

ولعل ما قدمه الأفغاني والكواكبي كان "أكثر تأثيرا وفعالية من كافة الجسور الوافدة من الخارج ، وذلك لسبب داخلي محض هو أن غالبية الشعب المصرى تدين بالإسلام وبالتالي كان من الممكن للأفكار الإسلامية المتحررة أن تؤثر بوزن أكبر . . بينما كان الجسر اللبناني أكثر تطورا وأعمق تجذرا فى مجرى النهضة ، ولكن تأثيره يأتى فى المرتبة الثانية ، إذ كان رواده فى غالبيتهم من المسيحيين "[1]. كما يمكن اعتبار لطفي السيد (1872 ـ 1963م) بداية لمدرسة فكرية جديدة اتخذت من صحيفة " الجريدة "(1907 ـ 1914م) منبرا لدعاة التجديد الحر . واتسمت دعوته بالوطنية المصرية والوقوف ضد "الخلافة الاسلامية العثمانية" .

هكذا كان شبلي شميل ويعقوب صروف والأفغاني ومحمد عبده ولطفي السيد وغيرهم خميرة التطور الحضارى الذى ستتفتح بذوره بعد الحرب العالمية الثانية فى أهم الدول العربية .

أما العامل الثانى فى تنشيط التيارات العلمى والتوجه نحو الواقع فيتمثل فى إنشاء الجامعات فى بعض الدول العربية[2] ، وخاصة فى مصر ، الشيء الذى يدل على مدى تفهم الإنسان العربي المثقف لقيمة العلم ودوره فى تطوير الفكر العربى بصفة عامة ، والأدبي بصفة خاصة ، إلى جانب تحرير الإنسان من قبضة التخلف . خاصة وأن الهدف من إنشاء الجامعة ليس إعداد الكوادر لمزاولة صناعة أو للالتحاق بوظيفة ، فحسب بل أن يعرف الإنسان والمجتمع مكانته من مدارج التفكير والإبداع العالميين ، وأن يساهم فى تكوين و إنشاء حضارة عصرية . ولقد أدى المستشرقون[3] دورهم في الجامعة من حيث تأصيل المنهج العلمى وتطبيقه فى الدراسات الأدبية واللغوية والحضارية .

---

1 ـ د . غالى شكرى : النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث ، ص. 171 .

2 ـ من تلك الجامعات ، نذكر : ـ فى لبنان : الجامعة الأمريكية (1866م) .

ـ فى مصر : الجامعة المصرية (جامعة فؤاد الأول) 1908 .

ـ الجامعة الأمركية فى القاهرة . 1919 .

ـ جامعة الأسكندرية (جامعة فاروق) 1942 .

ـ فى الجزائر : جامعة الجزائر (1909م)

ـ فى سوريا : الجامعة السورية بدمشق (1924م) .

ـ فى العراق : جامعة بغداد (1926م)

3 ـ من هؤلاء المستشرقين نذكر : نللينو Nallino (1872ـ1938م) ، وسانتيلانا Santillana (1845ـ1931م) ، وجويدى Guidi (1844ـ1935م) ، وغيرهم .

وأثروا في عقول طلبتهم الذين تولوا تدريس الأدب بعدهم، معتمدين في ذلك أصول البحث وقواعد المنهج العلمي السليم. يقول أحمد أمين مبينا قيمة الدروس التي يقدمها هؤلاء المستشرقون: "ثم نمت الجامعة واستدعي لها كبار المستشرقين فأعجبني من دروسها محاضرات يلقيها نللينو في تاريخ الفلك عند العرب، ومحاضرات في الفلسفة الإسلامية يلقيها الأستاذ سانتيلانا، ومحاضرات في الجغرافية العربية يلقيها الأستاذ جويدي، وكنت أحضر هذه المحاضرات لماما في غير انتظام ولا التزام لثقل العبء علي بمدرسة القضاء، ولكن على كل حال رأيت لونا من ألوان التعليم لم أعرفه، أستقصاء في البحث، وعمق في الدرس، وصبر على الرجوع إلى المراجع المختلفة، ومقارنة بين مايقوله العرب، ومايقوله الإفرنج، واستنتاج هادئ رزين من كل ذلك"[1]. ولسنا في حاجة الى تتبع أثر الجامعة والمستشرقين في دفع حركة النهضة الفكرية والأدبية في العالم العربي على الرغم مما يمكن قوله في أهداف المستشرقين من وراء تلك الدراسات التي هي في حقيقتها ذات حدين أحدهما ظاهر مفيد أفاد كثيرا في الرقي الفكري والأدبي، وثانيهما خفي مسموم يلبس الروح الإستعمارية[2]. ومع ذلك تبقى الجامعة منارة تضيء درب المجتمع بمساهمتها في بث الوعي في أوساط المثقفين ودفعهم نحو التفكير العلمي الموضوعي الصحيح، وتغيير النظرة التقليدية للحياة والمجتمع والانسان. وحسبنا أن نذكر قول الدكتور غالي شكري وهو يتحدث عن دور الجامعة المصرية ومكانتها في المجتمع، إذ يقول: "بأن الجامعة قبل الثورة كانت هي القيادة الفكرية للبلاد.. فأعظم معارك الديمقراطية والفكر الليبرالي وحرية المرأة والتصنيع والأخذ بأسباب العلم الحديث قد اتخذت من الجامعة المصرية منبرا لها، منذ أحمد لطفي السيد الى طه حسين الى علي عبد الرازق وأمين الخولي وعبد الرحمن بدوي ومحمد مندور ولويس عوض .. باختلاف اتجاهاتهم الفكرية وباختلاف الميادين التي اقتحموها كترجمة اليونانيات، والإصلاح الديني، والوجودية، والاشتراكية، وغيرها من الأفكار والآداب"[3]. ولعل محاكمة طه حسين (1889 — 1973م) الشهيرة سنة 1926 بسبب كتابه "في الشعر الجاهلي" الذي جمع فيه بعض المحاضرات التي كان يلقيها على طلبته لخير دليل على دور الجامعة ومكانتها في بث الروح العلمية الموضوعية التي لاتكتفي بالدليل النقلي. وهي دليل أيضا علي الصعوبات التي واجهها الرواد الأوائل في خلق المناخ الملائم للتفكير الموضوعي، وتهيئة الأرضية لنشأة الواقعية التي لا تؤمن بالاحكام الجاهزة. كما أنها تكشف أيضا عن مدى التخلف الفضيع في الجدل الفكري وسيطرة النظيرة الأحادية التي تعمل من أجل إخضاع العقل الفاعل لصالح نظرتها، والقضاء على الإبداع الفكري والفني المخالفين لها.

---

1 — أحمد أمين: حياتي. دار الكتاب العربي، بيروت لبنان. ط2/1971، ص125.
2 — انظر إدوارد سعيد: الاستشراق. تر. كمال أبوديب مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت. 1981.
3 — د. غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث: دار الطليعة، بيروت ط1/1981 ص18.

ثانيا : انتصار ثورة أكتوبر الروسية : إن انتصار الثورة الروسية فى الخامس والعشرين من شهر أكتوبر سنة 1917 تعتبر نقطة تحول فى تاريخ روسيا القيصرية من ناحية ، وفى تاريخ العالم من ناحية أخرى . ذلك أنه بانتصار هذه الثورة بدأ عهد جديد يتمثل فى ظهور أول دولة اشتراكية فى العالم ، تتخذ الاشتراكية وسيلة لوضع حد للتخلف الذى عاشته روسيا مدة طويلة من الزمن ، محاولة بذلك الخروج من أزمة الحرب العالمية الأولى ، وما نشرته من دمار وخراب وتجميد للمصانع والمعامل ، وحالات البؤس والجوع . وقد استطاعت الثورة أن تجسد فى الاتحاد السوفياتى مبادئها وتخطو ــ فى مدة وجيزة ــ خطوات واسعة فى الميدان الحضارى ، ومجال صنعة الجانب العلمى والتقنى وكان لهذه الثورة صدى عالمي من حيث بروز النظام الاشتراكى بفلسفته الاقتصادية والاجتماعية ، ليقدم حلولا من نوع جديد للمشكلات التى كانت تتخبط فيها أوربا آنذاك بصفة خاصة والعالم بصفة عامة . وكان صدى هذه الثورة فى الأدب والنقد ظهور الواقعية الاشتراكية كمذهب أدبي ونقدى يعكس الأوضاع الجديدة للطبقة العاملة ، ويصور ماتبذله من جهد فى بناء الاشتراكية . وأخذت الأعمال الأدبية والفكرية لمكسيم غوركى وماياكوفسكى وتشيكوف وغيرهم طريقها نحو العالم العربى . وامتدت الأفكار الاشتراكية الى القارئ العربى حيث تبنى بعض المثقفين العرب النظرية المادية وعملوا على نشرها وتطبيقها فى دراساتهم الأدبية والاجتماعية . لاسيما أن الاتحاد السوفياتى أصبح الدولة الأولى التى تتصدى للامبريالية العالمية والاستعمار ، وجميع أشكال الاضطهاد والاستغلال . الشيء الذى كان له تأثير كبير فى الدول العربية التى كانت ترضخ تحت نير الاستعمار الغربى ، حتى أن العالم العربى قد اجتاحته موجة من الانتفاضات الثورية خلال عامي 1918 و1919 وما بعدهما . هذه الانتفاضات المناهضة للاستعمار بأشكاله المختلفة برزت فى مصر وسوريا وفلسطين والعراق وتونس والجزائر وغيرهما من الدول العربية الأخرى[1] . خاصة وأن بريطانيا قد أقدمت على توجيه طعنة للعرب بإهداء فلسطين لليهود بمقتضى وعد بلفور[2] Balfour declaration المشؤوم الصادر فى 2 نوفمبر 1917 . كما قامت فرنسا بمجازاة الجزائريين الذين وقفوا معها فى الحرب العالمية الأولى بفرض الجنسية الفرنسية عليهم ، و إرغامهم على التخلى عن قوميتهم العربية ووطنيتهم الجزائرية بمقتضى قرارات رئيس وزراء فرنسا جورج كليمانصو Georges Clemenceau (1841ــ1929م) وذلك عام 1919 .

ثالثا : ظهور المعسكر الاشتراكى : لقد كان من نتائج الحرب العالمية الثانية خروج الاتحاد السوفياتى من قوقعته التى ضربها على نفسه منذ انتصار ثورة أكتوبر سنة 1917 ، ليصبح دولة عظمى لها تأثير كبير فى السياسة الدولية بفضل مواقفه الايجابية تجاه العالم الثالث ، وبفضل نظامه الاقتصادى الاجتماعى الذى أخذت به دول أوربا الشرقية مكونة مع الاتحاد السوفياتى ما سمي بالمعسكر الاشتراكى . حيث أخذت هذه الدول مسؤوليتها فى كشف زيف النظام الرأسمالى

1 ــ انظر : روبرتلاند وآخرون : التطور المعاصر للبلدان العربية : أكاديمية العلوم السوفياتية موسكو . 1983 ، ص . 8 .

2 ــ نسبة الى بلفور Balfour (1848ــ1930م) الأمين العام للشؤون الخارجية البريطانية (1916ــ1922م) .

وفلسفته الاستعمارية . هذا النظام الأخير الذى تزعمته الولايات المتحدة الأمريكية كأكبر قــوة عالمية أمبريالية وتولت مسئولية الدفاع عن الرأسمالية العالمية، وما تسميه بالعالم الديمقراطى الحر. ومن ثم فقد أخذت دول المعسكر الإشتراكى فى دعم حركات التحرر فى العالم العربى ، وإمدادها بما تحتاجه من عتاد مادي ومعنوي من أجل محاصرة الاستعمار الرأسمالى والقضاء عليه بنشر الفكر الثورى الاشتراكى . وقد وجدت فى بعض المثقفين العرب ذوى الميول الثورية رغبة فى إخراج مجتمعاتهم من التخلف والسير بها نحو التقدم بتحقيق العدالة الاجتماعية .

رابعا : ظاهرة التخلف فى الوطن العربى : لقد كان للجمود الفكرى والأدبى الذى أصاب الأمة العربية خلال الحكم العثمانى ، واستمرار ذلك فى فترة الاستعمار الغربى بنظامه الاستغلالى الدور فى دفع الطبقة المحرومة — التى تساوت الحياة والموت عندها — الى التفكير فى الخلاص من هيمنة الاستعمار وتسلط البورجوازية الرجعية ، والخروج من الواقع المتخلف . ورأت أن ذلك لن يتم الا بالاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى وتجاربها والاستفادة منها ، خاصة الشرقية لاتجاهها الثورى التحررى . فبرزت بذلك حركات التحرر فى كل من مصر وسوريا والعراق وشمال افريقيا . وأخذ العرب يتعرفون على واقعهم المتخلف فكريا واجتماعيا واقتصاديا فكان لهم ذلك دافعا قويا الى الثورة على الاستعمار ، والعمل على احتلال المكانة التى يستحقونها فى المجتمع الدولى بالمساهمة فى البناء الحضارى الجديد . وكان الاختيار الاشتراكي طريقا ووسيلة للخلاص من سيطرة الاستعمار الأجنبى ومن مخلفاته ، والقضاء على استغلال الإنسان لأخيه الإنسان .

خامسا : ظهور الأحزاب الاشتراكية والشيوعية فى الوطن العربى : إن الأحزاب الاشتراكية والشيوعية التى بدأت فى الظهور مع استهلال العشرينيات من هذا القرن فى الوطن العربى (1) نتيجة لامتداد الفكر الاشتراكى والتأثر به ، كانت من العوامل الأساسية فى ظهور الواقعية فى النقد العربى المعاصر . ذلك أن هذه الأحزاب قد قامت بتجسيد الفكر الاشتراكى فى الميدان السياسى ، حيث ربطت قضية تحرير الوطن من الاستعمار الأجنبى بتحرير المجتمع من الاستغلال البورجوازى الاقطاعى ، ومن الأنظمة الرجعية المتخلفة ، فرفعت بذلك صوتها الجرئ بالنقد والاحتجاج والمعارضة، ووجهت الحياة الأدبية والثقافية وفق هذه الرؤية الجديدة . وبالتالى وضعت الأرضية

1 — تاريخ نشأة بعض الأحزاب الشيوعية والاشتراكية فى الوطن العربى :

فى مصر: ظهرت الحلقات الماركسية الأولى عام 1917 وبعدها بسنتين أسس الحزب الاشتراكى الذى تحول الى حزب شيوعى عام 1922 .

فى لبنان: بدأت المجموعات الماركسية الأولى فى الظهور بداية من عام 1922 حيث ظهرت عصبة سبارتاكوس، وحزب الشعب اللبنانى الذى تحول الى حزب شيوعى رسمي سنة 1930

فى سوريا : تأسس الحزب الشيوعى فى 28 أكتوبر 1924 ولم يأخذ شكله الرسمى الا عام 1930.

فى العراق: ظهر الحزب الشيوعى عام 1934 .

فى الجزائر: ظهر الحزب الشيوعى الجزائرى عام 1936 وقبل ذلك كان الاتحاد الجزائرى للحزب الشيوعى الفرنسى الذى ظهر سنة 1924 بعد مؤتمر الاشتراكيين الفرنسيين الذى وقع عام 1920 وأسس فيه الحزب الشيوعى الفرنسى .

فى المغرب: تأسس الحزب الشيوعى عام 1943 (عن: روبرت لاند : التطور المعاصر للبلدان العربية ، ص، 25 .)

لنشأة الواقعية فى الأدب والفن ، حيث تم خلال الفترة الفاصلة بين الحربين العالميتين ترجمة نسبة كبيرة من إنتاج الأدباء والمفكرين الاشتراكيين الكبار. يقول حنا عبود فى ذلك : "وأخذت تظهر أحزاب اشتراكية قومية وقفت ضد الثقافة الغربية واتجهت نحو الثقافة الاشتراكية ، وقد لعب الأدباء الذين ينتمون اليها دورا هاما ، الى جانب أولئك الذين ينتمون الى الأحزاب الماركسية" (1). ذلك أن تأسيس هذه الأحزاب فى الوطن العربى قد ساهم فى إبراز الوجه الاستغلالى للاستعمار وللبورجوازية الاقطاعية . ومن ثم أخذت على عاتقها الدفاع عن الطبقة العاملة ومناهضة الاقليمية والرجعية البورجوازية ، مستعينة فى ذلك بالصحافة وبأهل الفكر والقلم للتعبير عن مطالبها ومواقفها الوطنية .

سادسا : حركات التحرر فى الوطن العربى : من الواضح أن المواقف الجديدة للأحزاب السياسية والتكتلات المنظمة التى عرفها الوطن العربى مابين الحربين العالميتين وبعدهما قد ارتبطت فى معظمها بالتيارات الفكرية العالمية ، وأفادت من النظريات الفلسفية والسياسية وخاصة الاشتراكية منها . فالحرب العالمية الثانية أفقدت بريطانيا مكانتها كأكبر قوة اقتصادية فى العالم وتدحرجت الى الدرجة الثانية ، بينما أصبحت فرنسا دولة منهكة القوى ، الشيء الذى جعل هذه الدول التى كانت تسيطر على بعض دول العالم العربى (1) تفقد مكانتها وأهميتها لدى الإنسان العربى المثقف الذى استطاع رغم الظروف الصعبة الاطلاع على الأوضاع العامة المحيطة به ، والاستفادة من تجارب الأمم وخبراتها ، ومن ثم العمل على تحرير الشعب العربى من السيطرة الأجنبية والخروج به الى مصاف الدول المتقدمة . وقد مرت الحركات التحريرية فى الوطن العربى بمراحل ثلاث ، حيث اتجهت فى بداية الأمر الى التخلص من النفوذ العثمانى ، وذلك فى أواخر القرن التاسع عشر وحتى نهاية الحرب العالمية الأولى ، ثم انتقلت بعد ذلك الى مواجهة الاستعمار الغربى الذى خلف الأتراك ، وقضى على آمال الشعب العربى فى الوحدة والاستقلال . وقد كان المعسكر الاشتراكى حليفا قويا لحركات التحرير فى الوطن العربى ، خاصة وأن العالم أصبح مقسما الى معسكرين اشتراكى ورأسمالى ، وبقي العالم الثالث ميدانا للتنافس بين النظامين المتضادين يتحدي كل منهما الآخر. أما المرحلة الثالثة فكانت مع استقلال هذه الدول حيث اتجهت الى تحرير المجتمعات العربية من الأنظمة الجامدة الفاسدة التى تقف حائلا أمام تطور هذه المجتمعات فى الميادين الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وما الى ذلك ، وتعمل من أجل تخليصها من جميع أشكال الاستغلال والتبعية الأجنبية .

ومما لاشك فيه أن الحركة الفكرية والأدبية قد سارت ضمن الاتجاه التحررى متأثرة بالفكر الثورى الاشتراكى ، ومحاولة الكشف من الواقع وتحريك الساكن ، ومقاومة كل ماهو

---

1 — حنا عبود : واقعية ما بعد الحرب ص. 20 .

2 — كان الاستعمار الانجليزى فى مصر والسودان والاردن وفلسطين والعراق ، والاستعمار الفرنسى فى سوريا ولبنان ودول المغرب العربى ، والاستعمار الايطالي فى ليبيا .

سزيف وغير صحيح .

تلك هي أهم العواصل التي نرى أنها ساهمت من قريب أو بعيد في تهيئة الأرضية لظهور الواقعية في النقد العربي المعاصر ، ومهدت لها الطريق لتكون اللسان المعبر عن الواقع العربي المعاصر وقضاياه الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ،فكيف نشأت تلك الواقعية في نقدنا العربي؟

إن الحديث عن كيفية نشوء الواقعية في النقد العربي المعاصر هو في حقيقته "حديث عن الحياة العامة وظروف العصر وملابساته بكل معطياته المتجددة ، حديث عن العوامل الكثير التي تظافرت لتطبع العصر بروح الواقعية الذي يتلاشى أمامها المجردات الكلية والأمور الغيبية ليحل محلها سلطان العقل وقوة العلم وموضوعية التفكير"[1] . ذلك أن أي مذهب أدبي هو محصلة للتيارات الفكرية والحضارية السائدة في مجتمع ما ،كما أنه استجابة لحاجات المجتمع التي تؤثر في التيار نفسه وفي توجيهه . وبالتالي إذا كانت الواقعية كمصطلح نقدي وأدبي هي وليدة ظروف خاصة بالغرب من ناحية وبالاتحاد السوفياتي من ناحية أخرى، فإن انتقالها الى الأدب العربي ونقده ، قد تم عن وعي وقصد من قبل النقاد والمفكرين العرب الذين وجدوا فيها صدى لظروف مجتمعاتهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، فكانت الواقعية لهم بمثابة ضرورة اجتماعية وفكرية ، حتى أنه يمكن القول بأن المذهب الواقعي الغربي أو الاشتراكي لم يكن في حقيقته إلا "مجرد مفجر لطاقات موجودة قبله عند أدبائنا ، وأن كتابنا لو لم يتعرفوا على المذاهب الغربية لانتهوا من تلقاء أنفسهم الى اكتشاف نظائر لها تناسب مجتمعهم وتطورهم التاريخي والثقافي"[2] . ذلك أن نقادنا ومفكرينا رغم تأثرهم بهذه المذاهب وفلسفتها الاجتماعية والاقتصادية ، فإنهم حاولوا أن يخضعوها للواقع العربي ، وأن ينشئوا اتجاها قد يلتقي في كثير من العناصر والمقاييس الأساسية مع المذهب الأصلي ، إلا أنه في الوقت نفسه يختلف عنه في بعض الخصائص المميزة التي تجعله يرتبط بالواقع العربي .

وإذا كان واقع العالم العربي وظروفه قبل الحرب العالمية الثانية لم يسمح بظهور "الواقعية" كاتجاه أدبي ونقدي الا بنسبة محدودة جدا ، فإن ذلك يعود أساسا الى تأخر النهضة الفكرية والأدبية في الوطن العربي بسبب الاستعمار الذي كان يسيطر على معظم أجزاء هذا الوطن سواء عن طريق الاحتلال أو فرض الحماية والانتداب . كما يعود أيضا الى البيئة العربية التي لم تكن مهيأة "لتقبل الواقعية كمنهج فكري تغلب عليه النزعة العلمية والموضوعية لطبيعتها المحافظة وتراثها الثقافي المتمكن من عقول المسيطرين على التعليم ، وأوضاعها الاجتماعية الطبقية"[3] ، فقد كان الاستعمار بالنسبة للمجتمع العربي يمثل كما يقول الدكتور عبد المحسن طه بدر (توفي 1990) :

---

1 — د . محمود الحسيني المرسي :الاتجاهات الواقعية في القصة المصرية القصيرة ،ص ، 7 .

2 — د . محمد حسن عبد الله :الواقعية في الرواية العربية ،ص، 5 .

3 — م ،ن ،ص، 211 .

"أول مظهر من مظاهر التحدي الغربي لحضارتهم ، وقد كشف لهم هذا التحدي من سوء واقعهم ونبههم الى ضرورة تغيير هذا الواقع اذا أرادوا المحافظة على كيانهم وحماية بلادهم من الغـــزو الأجنبي"[1] . ولذلك استقبلوه بروح عدائية شديدة تمثلت في مقاومتهم العنيفة المستمرة له في كل بقعة ينزل فيها من الوطن العربي . واتخذت المقاومة صورا وأشكالا متعددة حسب الظـــروف وأوضاع البلد المعني . وبقي الاستعمار الغربي بأشكاله المختلفة الفرنسي والانجليزي والايطالي يشكل في "نظرهم غزوا مسيحيا عسكريا لأرض مسلمة ، وهم لم ينسوا هذه الحقيقة التي أثارت وجدانهم الديني من الأعماق"[2] . الشيء الذي جعل الأدباء والمفكرين في أول الأمر يتجهون الى عصور ازدهار الفكر العربي محاولين بعث تراثه الفكري والأدبي بصفة عامة ، والديني بصفة خاصة ، جاعلين من ذلك حاجزا أمام تغلغل الفكر الأوربي وحضارته في المجتمع العربي[3] فساد الاتجاه الكلاسي المحافظ بشعرائه ومفكريه خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن الحالي . وبرز الشيخ حسين المرصفي (توفي 1889م) بكتابه "الوسيلة الأدبية الى العلوم العربية" كممثل للنقد الكلاسيكي الاحيائي في العصر الحديث . وعلى الرغم مما قـد يبدو في الاتجاه الكلاسي من الاهتمام بالواقع وتسجيل أحداثه ، فإن ذلك لا يخرج عن الاتجاه العام للواقعية التي نجدها في الشعر العربي القديم والتي تتسم برصد الواقع رصدا حرفيــا شكليا بعيدا عن العوامل الخارجية المتحكمة في حركة التاريخ . الشيء الذي جعل أدبها يرتبط بالمناسبات الاجتماعية والسياسية، ويطغى فيه الشكل على حساب المضمون الذي يخلو من موقف الكاتب ورؤيته للواقع الا فيما ندر . لذلك كان التأثر بالحضارة الغربية في هذه المرحلة يكاد ينحصر في المجال السياسي فقط ولم يمتد الى المجالين الفكري والأدبي الا في فترة متأخرة من القرن التاسع عشر ، وذلك على يد مسيحيي الشام الذين هاجر بعضهم الى مصر ، حيث وجدوا المناخ الملائم والحرية التي افتقدوها في الشام ، فراحوا يقدمون الثقافة الأوربية على صفحـات المجلات والصحف التي أنشأوها في مصر أو استقدموها من أوطانهم الأصلية . وبرز في ذلك يعقوب صروف وفرح أنطون وشبلي شميل وغيرهم ــ كما سبق أن رأينا ــ . إلا أن الظروف العامة للبيئة المصرية كانت غير مهيأة لاستقبال مثل هذه الأفكار التي تدور حول داروين ونظرية التطور أو الاشتراكيـة والشيوعية . لذلك أخذت الحياة الفكرية والأدبية مسارا آخر يتماشى والوضع العام للانسان العربي ــ آنذاك ــ الذي وجد في الرومانسية "وسيلة للتعبير عن طموحه الفردي ، واستشرافا لحريته المستلبة وشخصيته المغيبة، وإفصاحا عن أزمة الفرد في المجتمع مع التأكيد على سمات الشخصية الوطنية في الحياة والفكر والفن"[4] . ذلك أن الوطن العربي الذي كان يرزح تحت الحكم

---

1 ــ د . عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، ص. 52 .

2 ــ م . ن . ص . ن .

3 ــ نذكر من هؤلاء المفكرين والشعراء : عبد الله فكري (1834 ــ 1890م) ، محمود سامي البارودي (1838 ــ 1904م) ، محمد عبده ، أحمد شوقي (1868 ــ 1932م) وحافظ ابراهيم (1872 ــ 1932) ... الخ ..

4 ــ د . طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف بالقاهرة ، ط2/1980، ص. 17 .

العثماني قد امتدت إليه يد التحرر مع أواخر القرن التاسع عشر، إلا أنه ما أن يتخلص جزء (1) منه من هذا الحكم حتى يقع فريسة للاستعمار الغربي الذي تقاسمه باتفاقياته ومعاهداته (2). وما أن أطلت بداية العشرينيات من هذا القرن حتى كانت معظم أجزاء هذا الوطن تحت رحمة الاستعمار الأوربي. وكان لفشل بعض الانتفاضات والثورات التحررية (3) صدى عميقا في نفوس المثقفين الوطنيين الذين امتدت إليهم يد الاستعمار بالنفي والسجن والتنكيل (4). ذلك أن إخفاق مثل هذه الثورات وتمكن الاستعمار من السيطرة على مختلف المرافق والمؤسسات قد أسلم الإنسان العربي إلى الخوف والاحساس بالضياع، مما جعل الرومانسية أقرب المذاهب الأدبية الى التعبير عما يعانيه الانسان العربي في ذلك الوقت من ظلم وكبت واستغلال ونفي وتشرد، فكانت بذلك الرومانسية الملاذ الوحيد للتعبير عن هذه الآلام والمعاناة. وكانت بفلسفتها الهروبية تشكل طوق نجاة ومحاولة للتخفيف والتنفيس. لا سيما أن الكلاسية بفكرها وأدبها، واتجاهها الاحيائي المجتر للقديم، والتعلق به باعتباره نقطة الانطلاق نحو أي إصلاح للحاضر قد أصبحت عاجزة عن مسايرة حركة تطور المجتمع العربي، لالتصاقها بالهروبية الى الماضي وإهمالها للحاضر، فهدأت تخف حدتها. مع بداية القرن العشرين أمام ضربات المتأثرين بالثقافة الغربية العائدين من أوربا من جهة، والتحولات الجديدة في المجتمع العربي، وامتداد تيار الوعي والإحساس بالقومية العربية من جهة أخرى. وبذلك تحولت عقدة الخوف والرفض والاستعلاء من الثقافة الغربية وحضارتها الى رغبة في التقاء تمازج واستيعاب بين الحضارتين الشرقية والغربية. على الرغم من استمرار الصراع الفكري والاجتماعي على أشده، ولئن كان قد أصبح يميل أكثر الى الصراع المستنير الذي يهدف الى البحث عن الحقيقة المدعمة بالحجة والبرهان المؤديين الى الاقناع.

ومما ساعد على الميل الى هذا الاتجاه الرومانسي سيطرة الشعر الغنائي في أدبنا العربي خلال هذه المرحلة وما قبلها. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ما قام به النقاد الشوام في

---

1 — من أشهر ثورات العرب على الحكم العثماني ثورة 1916 التي دعا إليها الشريف حسين بن علي (1852—1931م) أمير مكة.

2 — من ذلك: — اتفاقية "سايكس بيكو" التي أبرمت بين فرنسا وبريطانيا سنة 1916 وتنص على تقسيم العراق والشام بينهما، ووافقت روسيا القيصرية عليها.

— معاهدة "سيفر" التي أبرمت بين تركيا والحلفاء في 20 أوت 1920 وتم بموجبها انتزاع كل من سوريا والعراق وفلسطين ومصر من سيادتها.

3 — من تلك الثورات: ثورة أحمد عرابي سنة 1882، وثورة سعد زغلول سنة 1919م بمصر، وثورة 1920 بالعراق، والثورة السورية الكبرى (1925—1927م)، وثورة المقراني بالجزائر سنة 1871 وغيرها.

4 — من ذلك نفي أحمد عرابي (1839—1911م)، ومحمود سامي البارودي الى جزيرة سيلان، وسعد زغلول (1863—1927م) الى جزيرة مالطة، وغيرهم.

أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن الحالي من تقديم للأدب الأوربي ونقده الى قراء العربية (1) وعقد مقارنات بين الأدبين العربي والأجنبي مركزين على الفن الشعري . ونخص بالذكر هنا دراسة نجيب الحداد (1867ـ1899م) " مقابلة بين الشعر العربي والافرنجي " (2) التي قارن فيها بين الشعرين مبرزا نقاط الالتقاء والاختلاف ، ومزايا كل منهما . مقدما بذلك مفهوما جديدا للشعر يرتبط أكثر بالمذهب الرومانسي . ثم جاء كتاب روحي الخالدي (1864ـ1914م) "تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب" (3) الذي عرض فيه مراحل تطور الأدبين . فكتاب " منهل الوراد في علم الانتقاد " (4) لقسطاكي الحمصي (1858ـ1941م) الذي قدم فيه تاريخ النقد عند سائر الأمم محاولا وضع أسس معرفية وقواعد للنقد الأدبي تقربه من العلمية والموضوعية . الى غير ذلك من الدراسات والمؤلفات التي ساهمت في تقديم الفكر والأدب الأوربيين ، وبخاصة الرومانسي منه ، الى القارئ العربي . الا أن الانتصار في هذه الفترة كان للكلاسية لظروف العصر والبيئة . ومع نهاية الحرب العالمية الأولى وقيام ثورة 1919 بمصر ، واستيلاء الاستعمار الغربي على معظم الأقطار العربية اشتدت الرومانسية ، واتضحت أسسها ومعالمها في النقد العربي وأدبه . فقد كانت "مدرسة الديوان" (5) ومؤلفاتها ، ومخائيل نعيمة (1889ـ1988م) وغرباله (6) و "جماعة أبولو" (7) وشعرائها ، ثورة على الفكر الكلاسيكي ومنهجه الإبداعي . وكانت مصر التي تشكلت فيها بوادر النهضة قبل غيرها من الدول العربية الأخرى ، تعد بحق منبرا ومنبعا لكل الحركات الفكرية والأدبية التي امتد صداها ـ بعد ذلك ـ الى معظم الأقطار العربية ، الى العراق وسوريا ولبنان والجزائر والمغرب وغيرها . فلكل حركة أثر ، ولكل مناقشة مؤيد ومعارض ، بحيث نجد معظم البلدان

---

1 ـ انظر : د . إسحاق موسى الحسيني : النقد العربي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة . 1967 .

2 ـ نشرت الدراسة في مجلة "البيان" التي أنشأها الشيخ إبراهيم اليازجي عام 1897 .

3 ـ مطبعة الهلال بالفجالة ، القاهرة . 1904 .

4 ـ يقع الكتاب في ثلاثة أجزاء ، نشر الأول منه سنة 1907 بمصر .

5 ـ تتكون مدرسة الديوان من : عبد الرحمن شكري (1886ـ1956م) ، وعباس محمود العقاد (1889ـ1964م) ، وإبراهيم عبد القادر المازني (1890ـ1949م) . ومن أشهر مؤلفاتهما "الديوان في الأدب والنقد" الذي ظهر في يناير 1921 وسميت باسمه .

6 ـ ظهر كتاب "الغربال" بمصر سنة 1923 .

7 ـ جماعة أبولو أنشئت سنة 1932 من قبل أحمد زكي أبوشادي (1892ـ1955م) ، وأصدرت هذه الجمعية مجلة تحمل اسمها وذلك في سبتمبر 1932 ثم توقفت هذه المجلة في ديسمبر 1934 بعد أن صدر منها أربعة وعشرون عددا . ومن أهم شعرائها : إبراهيم ناجي (1899ـ1953م) ، علي محمود طه (1902ـ1949م) ، أبو القاسم الشابي (1909ـ1934م) الخ . . ونشير أيضا الى وجود رابطة للأدب الحديث بمصر تحمل اسم "أبولو الجديدة" وقد شكلت في 2 مارس 1980 بالقاهرة ومن أعضائها : د . عبد المنعم خفاجي ، ود . عبد العزيز شرف ، وغيرهما . .

العربية فى هذه الفترة ـ رغم الانقسامات التى فرضها الاستعمار ـ تكاد تلتقى كلها فى الرؤية الفكرية للواقع ، وفى الغايات التى تصبو إليها . لاسيما أن البيئة الثقافية الوطنية كانت بيئة ضعيفة، دينية إصلاحية . وبالتالى فلا نعجب إن وجدنا فى تلك الفترة العراقيين والسوريين والجزائريين والمغاربة يحتفون بأحمد شوقى وحافظ ابراهيم ومصطفى صادق الرافعى (1880ـ1937م) ومصطفى لطفى المنفلوطى (1876ـ1924م) والأفغانى ومحمد عبده وغيرهم ، ويتابعون معارك طه حسين مع الرافعى حول القديم والحديث ، وكأنهم يتابعون أحداثا تقع فى وطنهم الأصلى ، حتى أنه عندما قامت جماعة الديوان بشن هجومها على شوقى رمز الكلاسية، كان صدى هذا الهجوم فى معظم صحف الوطن العربى ، وبرز من قرائها أنصار لكل فريق ، ولن كانت الحركة التجديدية لم تجد الأرضية سهلة ، فكان صوت مؤيديها ضعيفا محتشما ، خلافا للاتجاه المحافظ الكلاسيكى الذى كان سائدا فى تلك المرحلة . وقد كانت الأحزاب السياسية ذاتها لها صداها ومكانتها فى معظم الأقطار العربية ، لأن مصر ـ كانت ـ والى وقت قريب ـ المنار الذى يقتبسون منه ويسيرون على هديه .

وانطلاقا من ذلك فإن مصر ستكون مدار حديثنا من نشأة الواقعية فى النقد العربى المعاصر ، لاسيما إذا استثنينا الجزائر والمغرب لتأخر استقلالهما من ناحية ، ومن ناحية أخرى لعدم تبلور المذهب الواقعى عند كتابهما ونقادهما الا فى فترة متأخرة جدا وبالضبط فى السبعينيات من هذا القرن ، وإن كان قد برز عندهما قبل هذه الفترة نوع من الواقعية سنتحدث عنها فيما بعد . أما العراق وسوريا ولبنان فعلى الرغم من وجود مميزات خاصة لكل منهم ، الا أن مصر بوضعهـا الاجتماعى والاقتصادى والفكرى تبقى رائدة فى المرحلة الأولى ـ على الأقل ـ وتستحق كل التركيز، فمنها انطلقت الدعوات الأولى الى الواقعية ، وفيها نضجت أو ازدهرت .

إن بدايات الواقعية فى النقد العربى كانت تأثرا فرديا من كاتب أو آخر ، وأنها لم تظهر بشكل متكامل ، أو تشهد بداياتها حركة ترجمة وتعريف بهذا المذهب ، والدعوة إليه ، أو تترك تراثا ضخما يذكر مع ذكر بداياتها . ذلك أن الظروف العامة التى صاحبت هذه البداية حالت دون التعمق فى المذهب الواقعى وطرحه على صعيد الفكر والفن فى الوطن العربى ، خاصة إذا عرفنا أن أقدم محاولة فى هذا المجال تعود الى ماكتبه محمد لطفى جمعة سنة 1905 فى مقدمة قصته "فى وادى الهموم"[1] التى تحدث فيها عن الواقعية كمذهب أدبى ونقدى ، موازنا بينه وبين الرومانسية ، داعيا الى رفض العزلة والتخيل واعتناق الملاحظة ومعايشة التجربة ، وقد ذهب بعض الدارسين الى اعتباره صاحب أول تعريب لكلمة[2] " réalisme " . إذ يقول : " وليعلم القارئ الكريم أن فن الروايات منقسم الى قسمين : القسم الأول يسمونه (رومانتيك) أى روايات خيالية ،

---

1 ـ مطبعة وادى النيل بمصر . 1905 .

2 ـ انظر: د . محمد حسن عبد الله : الواقعية فى الرواية العربية . ص. 212 .

والقسم الثاني يسمونه (رياليستيك) أي روايات حقيقية . فالأولى هي التي تصور البشر كما يجب أن يكونوا لا كما هم في الحقيقة والثانية تمثل البشر كما هم بنقائصهم ومعايبهم ومخازيهم"[1] وقد حاول لطفي جمعة أن يطبق مبادئ الواقعية تطبيقا عمليا في كتاباته ، حيث يقول : " منذ أربعة أشهر جلست في غرفتي أمام منضدة الكتابة وأردت أن أكتب قصة . فقلت ماذا أكتب ؟ إني لا أرغب أن أقص قصة غرام طاهر وحب نقي وقلوب طيبة ووعود وزواج . هذه الأشياء ليست موجودة الا في خيال المؤلفين ... إن دماغي مملوء بالآراء والقصص ولكن كل ما يحيرني هو الانتقاء . أي قصة انتقي ؟ وأي فكر أختار ؟ كثيرا ما قرأت وكتبت قصصا أبطالها رجال ذوو همة وشجاعة وكرم وصداقة . وفتياتهن جميلات ذوات عفة وطهر ونقاء . ولكن أي رجل الآن شجاع كريم صادق الوعد ، وأي امرأة عفيفة نقية حافظة للعهد ؟ . آن الأوان لأن نترك الخيال جانبا . ونكتب على الحقيقة ماذن فلنكتب قصة عن الناس الذين حولنا الذين نعيش بينهم ويعيشون بيننا نعم إنني أعلم أنني بذلك أحرك الماء الراكد الآسن ، وأفضح معايب الهيئة الاجتماعية، ولكن أرى أن تصوير البشر كما هم أفضل بكثير من تصويرهم كما يجب أن يكونوا . إن جمهور القراء يطلب قصة عن أميرة فتاة جميلة غنية تقع في ورطة فينجيها من الموت شاب جميل فقير شجاع فيتزوجها . ولكن أنا لا أطلب ذلك . أنا أطلب أن أنزل بالقراء إلى ميدان الحياة الواسع ، أرغب أن أنزل بهم الى ملعب الحياة الذي يمثلون فيه أدوارهم وهم لا يحسون. أرغب أن أصور لهم صورة يرون فيها معايبهم فيصلحونها ، ولا أرغب أن أغشهم بتصوير الناس صورة جميلة ولكنها مخالفة للحقيقة"[2]. تلك هي دعوة لطفي جمعة الى الواقعية ، وقد اتسمت بالصراحة والوضوح مما جعلني أورد هذا النص رغم طوله . ذلك أنه يكشف عن الوضع العام للهيئة الأدبية في بداية هذا القرن ، حيث كانت تساير ميول وأهواء العامة وتساهم في تخديرها بدلا من خلق الوعي لديها بتعرية واقعها . كما يوضح أسباب دعوته الى هذا المنهج الجديد في الكتابة، والحيرة التي انتابته نتيجة للصراع بين إرضاء ذوق القارئ العربي الذي ألف المثالية ، وبين إرضاء نفسه ، والقيام بتعرية الواقع المريض وكشف عيوبه ، رغبة منه في إصلاحه .

أما منهج الواقعية أو مذهب "الحقائق" ـ كما سماه ـ في الكتابة الروائية فيقدمه بقوله :"وأما طريقة كتابة الروايات الحقيقية هي أن يلبس الكاتب ملابسه أو يتزى بزي خبير به ، ويتجول في الطرق والأزقة ، ويدخل المجتمعات والمحطات ، ويرقب حركات الناس في ملاعب القمار والحانات والحدائق العمومية، ويبقى طول ليلته هائما في الطرق يدرس الأخلاق والطبائع والعادات ، وهو فيما بين تلك الأشياء يقيد ما يراه ويسمعه ويدرسه ، ثم يجلس ويكتب قصته ويسبك فيها كل ما رآه وسمعه"[3]. والواضح أنه تأثر في هذه الدعوة بالمذهب الواقعي والطبيعي ، وبالفلاسفة الواقعيين الغربيين الذين نادوا بملاحظة الواقع ومعايشة التجربة . خاصة وأن لطفي جمعة قد درس في فرنسا ، ولا بد

---

1 ـ محمد لطفي جمعة : في وادي الهموم . مطبعة وادي النيل بمصر . 1905 ، ص4 .

2 ـ م . ن . ص3 .

3 ـ م . ن . ص5 .

أن يكون قد اطلع على كتابات بلزاك وفلوبير وزولا وغيرهم، وطريقة تسجيل الملاحظات على المذكرة وجمع الأمثلة، التي كان بعض الواقعيين الطبيعيين يتبعونها. وقد حاول لطفي جمعة تطبيق دعوته هذه في قصته "في وادي الهموم" التي اتبع فيها المنهج نفسه. غير أن دعوته للواقعية بقيت أثراً فردياً، ولم تحدث الصدى المرجو منها، أو يستجيب لها النقاد والأدباء. بل إن الكاتب نفسه لم يستطع تحويل المفهوم النظري للواقعية الى مفهوم تجريبي واضح، ذلك أن تمثله للواقعية كان بسيطاً وسطحياً. فهو لم ير فيها الا الارتباط بالواقع ومخالطة الناس وتصوير الجانب السلبي في حياتهم، بينما الرومانسية عنده عزلة وتخيل. وهو يتخذ من هذه العناصر أساس التفرقة بين الواقعية والرومانسية، وكأن الأدب الواقعي يخلو من الخيال، والمعتزل لا يمكن أن يكون واقعياً. في الوقت الذي يهمل الأساس الحقيقي في الفصل بين الواقعية والرومانسية، وهو الموقف النفسي للكاتب والفلسفة الاجتماعية التي يصدر عنها في أعماله الابداعية والنقدية. والكاتب ذاته لم يواصل المسيرة التي بدأها حيث تخلى عنها في أعماله الإبداعية التي ظهرت بعد ذلك.[1]

ومهما كان الأمر فإن مقدمته هذه تبقى من ضمن أبرز الاعمال التي مهدت الأرضية " لخلق أدب مصري يعبر عن الشخصية المصرية والواقع المصري، في أعمال أدبية فنية متكاملة".[2] هذه الدعوة التي افتتحها لطفي السيد سنة 1907 بصحيفته "الجريدة" التي جعلها منبراً للفكر المصري الحر، ولساناً يطالب بالاستقلال والدستور. وقد جاءت دعوة " مصر للمصريين "نتيجة لنمو الفكر والاحساس بالانتماء المصري أمام طغيان العنصر التركي والافرنجي. الى جانب بروز الطبقة البورجوازية المصرية التي بدأت حركتها تؤثر " بقوة في أيديولوجية المجتمع بعد فشل الثورة العرابية".[3] وانضوائها تحت لواء "حزب الأمة" الذي أسسه لطفي السيد سنة 1907 وضم نخبة من المفكرين والأدباء، كمحمد حسين هيكل (1888–1956م)، وطه حسين، وعبد الرحمن شكري وابراهيم المازني، وغيرهم من الذين التقت أقلامهم على صفحات " الجريدة "لخدمة الأمة المصرية من جهة وإرساء القواعد النقدية الحديثة في الأدب العربي من جهة أخرى. حيث برز على يد هؤلاء التجديد في الشعر خاصة وفي الأدب والنقد عامة. وقد أكد هذا الحزب الجانب القومي للشخصية المصرية العربية مما جعله يكون أكثر تقدمية من "الحزب الوطني "المعاصر له. وتدعمت هذه الدعوة أكثر بظهور "الجامعة الأهلية " عام 1908 التي جاءت نتيجة اقتناع الأحزاب المصرية والنخبة المثقفة بدور الجامعة في تدعيم حركة التحرر الشامل، وتأصيل الروح العلمية. وكانت "بحق ملتقى التجديد ببرامجها ومناهجها وأساتذتها المستشرقين، فكانت مهداً للصراع بين الشرق وقديمه، والغرب وجديده. أي بين الداعين الى التجديد في الأدب والفكر، والداعين الى

---

1 — مثل : "ليالي الروح الحائر "التي ظهرت سنة 1912.

2 — د. محمود الحسيني المرسي : الاتجاهات الواقعية في القصة المصرية القصيرة، ص. 202.

3 — د. طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص. 11.

المحافظة والتمسك بما وصل إلينا من الأدب والفكر القديمين . فالاتجاه الأول يمثلــــه المستشرقون وطلابهم ، والاتجاه الثاني يمثله أساتذة الأزهر ومن سار في دربهم"[1] وفي هذا كانت مجهودات الإمام محمد عبده الإصلاحية التي تحاول حل مشكلة التزاوج بين التراث الاسلامي العربي من جهة ، والفكر والحضارة المعاصرة من جهة أخرى . وكان قاسم أمين (1865ـ1908م) بكتابيه "تحرير المرأة"(1899) و"المرأة الجديدة"(1900) يخوض معركة من أجل توسيع مفهوم الحرية ليشمل الحرية الاجتماعية للمرأة . ومع هذه وتلك كان فرح أنطون يواصل مجهوداته في تقديم الفكر الغربي الى القارئ العربي ، الى جانب شبلي شميل الذى سبقه بفترة زمنية، واتجه جهده الى عرض "نظرية التطور" التي ألّف فيها كتابا سماه "فلسفة النشوء والارتقاء" سنة 1910 . كما برز في هذه المرحلة سلامة موسى (1886ـ1958م) ببذرته الأولى عن "الاشتراكية" سنة 1912 الذى ضمنه انطباعاته السريعة حول قراءته لكتاب "رأس المال" في المتحف البريطاني .[2]

وقد شكلت هذه الحركة السياسية والفكرية والاجتماعية والأدبية بذور الخمائر التي أخذت تصنع تأثيرها الهادئ في المجتمع المصري بصفة خاصة والعربي بصفة عامة . وكانت عاملا مساعدا في ظهور الواقعية في النقد العربي . إلا أن هذه الحركة الفكرية التي ظهرت في العقد الأول من القرن العشرين وأوائل العقد الثاني ما كان لها أن تستمر لترسي معالمها الفكرية والنقدية، ذلك أن قيام الحرب العالمية الأولى ، وإعلان الأحكام العرفية في مصر ثم الحماية البريطانية قد جعل رجال الفكر والأدب يضطرون الى تغيير "أوجه نشاطهم ، فأحمد لطفي السيد يعتزل في الريف ليترجم الى العربية كتاب (الاخلاق) لأرسطو ، وطه حسين ينصرف الى دراسته الأكاديمية لينجز رسالته عن "ذكرى أبي العلاء" ، ومحمد حسين هيكل يكتب أول قصة طويلة في أدبنا الحديث وهي قصة (زينب) ، والعقاد ينظم القصائد المعبرة عن ذات نفسه ليبلغ بها الذروة في قصيدة (ترجمة شيطان)"[3] ، ويخرج الوطن العربي من الحرب منهك القوى بما استنزفته تلك الحرب من دماء أبنائه ، وتسخير موارده الطبيعية والاقتصادية في خدمة الغزاة المحتلين . ورغم ذلك يخرج هذا الوطن قوى الروح واثقا من نفسه ، متأهبا لفرض وجوده ، وانتزاع استقلاله . ويجمع قواه المحطمة لتنطلق شرارة الثورة في كل مكان في مصر 1919 ، وفي العراق ولبنان 1920 وسوريا 1925، وتمتد الى المغرب العربي ليعرف مدة انتفاضات ما بين 1918و1920 . وكذلك كان الحال في السودان وفي معظم الدول العربية الأخرى . ولكن هذه الثورات والانتفاضات التحررية مالبثت أن امتد إليها الفشل الواحدة تلو الأخرى، نتيجة تعنت الاستعمار الأوربي من جهة ، ونمو شوكة البورجوازيـــة الرجعية من جهة أخرى . إلا أنه وعلى الرغم من ذلك فقد حققت تلك الثورات نتائج إيجابية انعكس

---

1 ـ عمار زعموش: نظرية الشعر عند محمد مندور ، مخطوط بمكتبة جامعة قسنطينة بالجزائر 1980 ص6 .
2ـ د . غالي شكري : سلامة موسى وأزمة الضمير العربي . منشورات المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت . ط2/1965 ، ص، 37 .
3 ـ د . زكي نجيب محمود : في حياتنا العقلية . دار الشروق، بيروت . ط2/1981 ، ص، 6 .

صداها في حياة المجتمع بجوانبها المختلفة . فقد استطاعت — على الأقل — تحريك السواكن وإثارة الهمم ، وزرع أمل تحرير المجتمع من الاستعمار والاستغلال . ومن ثم أخذ الفكر طريقه نحو الواقع وارتبط الأدب بقضايا المجتمع وطموحاته . وصار الشعر سلاحا في وجه المستعمرين يحرض الجماهير ويسجل معاركها وبطولاتها ، ويكشف الأخطار المحدقة بالمجتمع العربي . ورغم أن درجات الاستجابة للواقع وقضاياه كانت محدودة ومتنوعة من حيث الرؤية والموقف ، غير أنها استطاعت أن تعكس صورة الواقع وتكشف عن الصراع الدائر في المجتمع العربي . ولعل ثورة 1919 الشعبية بمصر تعتبر من أبرز الأحداث السياسية في تلك الفترة التي كان لها دور كبير في مد روح الثورة والتحرر الى الفكر والأدب اللذين عرفا حركة جديدة مع بداية العقد الثالث من القرن العشرين ، وذلك لما تضمه تلك الثورة من نخبة مثقفة ، وما تحمله من أفكار جديدة تعمل على تحقيقها في جميع المجالات الحياتية الاجتماعية والفكرية والفنية . فالطبقة البورجوازية التي احتوت الثورة كانت تسعى الى مضاهاة الغرب ومحاكاته ، ومن ثم لم تكن رؤيتها للماضي بحنين سلفية ، بل حاولت الاستفادة من الثقافة الغربية ونظمها الاجتماعية . وقد كانت الرومانسية أقرب المذاهب الأدبية المعبرة عن هذه الفترة مما جعل النقاد والأدباء يتخذونها منهجا في كتاباتهم ، ويشكلون بذلك " بداية حقيقية للون جديد من الثقافة المصرية تميزت في سني عمرها الأول بالثورة على القديم "(1) . حيث برز في هذه الفترة العقاد والمازني بكتابهما "الديوان في الأدب والنقد"(2) الذي طبقا فيه مناهج هازلت Hazlitt (1778_1830م) وورد زورث Words Worth (1770_1850م) والمدرسة الرومانسية الأنجليزية في نقد شعر أحمد شوقي وغيره من الأدباء والشعراء الكلاسيكيين المعاصرين له . وكانا يهدفان من وراء ذلك النقد والثورة على الشعر الكلاسيكي ، التحرر من قيود التقليد ، والدعوة الى شعر جديد تبرز فيه شخصية الشاعر وعاطفته . كما كان كتاب "الغربال" لميخائيل نعيمة ثورة أخرى على الأدب القديم وقواعده اللغوية والعروضية . وعرف هذا العقد الثالث من القرن العشرين أيضا حدثين كبيرين في المجال الفكري والأدبي تمثل أولهما في ظهور كتاب "الاسلام وأصول الحكم" لمؤلفه علي عبد الرازق (1888 _1966م) الذي أحدث دويا هائلا لم يعرفه كتاب آخر قبله ، وذلك لما يحتويه من حجج وأدلة تؤكد ولأول مرة أن نظام الخلافة ليس من الإسلام في شيء(3) . وهو يهدف من وراء ذلك الى الإيحاء بالفصل بين الدين والدولة . وفي هذه السنة التي ظهر فيها الكتاب تم إدماج "الجامعة الأهلية" والمعاهد العليا في جامعة القاهرة (جامعة فؤاد الأول) التي أنشئت سنة 1925 .

أما الحدث الثاني فيتمثل في كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي" الذي ظهر عام 1926

---

1 — د . غالي شكري : سلامة موسى وأزمة الضمير العربي ، ص . 48 .
2 — ظهر الجزء الأول من الكتاب المذكور في شهر يناير 1921 ، وتبعه الجزء الثاني في شهر فبراير من السنة نفسها . وقد كانا يزمعان نشره في عشرة أجزاء إلا أنه توقف بعد ظهور الجزء الثاني . ومجموع صفحاتهما لا تتجاوز مائتي صفحة من الحجم الصغير .
3 — د . غالي شكري : النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث ، ص . 235 .

وملخص نظرته فيه "أن العاطفة الدينية ، والوجدان الروحي ، ومعتقدات السلف لا علاقة لها بالعلم وقوانينه وتجاربه ورؤاه ومقدماته ونتائجه "[1]. وكان لفشل الائتلاف الوزاري الذي تكوّن برئاسة سعد زغلول عام 1926 ، وتولّي محمد محمود الوزارة الجديدة سنة 1927 وتطبيق أحكامه التعسفية الجائرة التي كبتت الحريات وكمّمت الأفواه ، وعطلت العمل بالدستور الذي ظهر عام 1923 ، كان لذلك الأثر الكبير في القضاء على الأمل الذي كان يراود الطبقات الشعبية في إعطاء دفع جديد للثورة من حيث الجانب السياسي والاجتماعي ، وكان في الوقت نفسه بداية انحسار للحركة الثورية في الفكر والأدب حيث لم تستطع هذه الطليعة الثورية مواصلة المسيرة التي بدأتها أمام طغيان الثقافة الاستعمارية والفكر الإقطاعي ، وتمكن القوى الرجعية من اجتذاب أغلب عناصرها والانحراف بهم إلى طريق مصالحها ، الشيء الذي جعل أغلب مفكري وأدباء الحركة الأدبية الثورية يتراجعون عما بدأوه ، ويتخذون من التاريخ الإسلامي وسيلة للهروب " من الطريق المسدود ، فكتب العقاد (عبقرياته) ، وانكب طه حسين وهيكل وأحمد أمين والحكيم يخيلون التاريخ ، و لعل سلامة موسى وحده هو الذي نجا من المأزق ، لارتباطه الباكر بأحد تيارات الفكر الاشتراكي والعلمية ، ومن مثله داوم الجيل الاشتراكي على الحضور في الساحة الثقافية "[2]. ذلك أن فشل الثورة وانحسار المستفيدين من مكتسباتها في فئات قليلة الى جانب بقاء جهود الحركة الفكرية والأدبية في أضيق دائرة ، وانغلاقها حول الذات المفردة وسعيها الدائب لتوكيد وجودها الطبقي دون إحساس عميق بآلام الوطن المحتل والمواطنين الذين تطحنهم الآم الجوع "[3] ، كل ذلك جعل آمال الشعب في الحرية والعدالة الاجتماعية تذهب أدراج الرياح . وبالتالي أخذت الألحان الحزينة المشبعة بالخيبة والمرارة طريقها الى الأدب العربي عامة والشعر خاصة مع أواخر العقد الثالث والرابع من القرن الحالي . وتدعمت هذه الظاهرة بظهور "جماعة أبوللو" سنة 1932 التي ضمت قسما كبيرا من شعراء العرب في تلك الفترة . وكانت خاتمة المطاف لمرحلة مابين الحربين معاهدة التهادن مع الأنجليز عام 1936 ، التي عبرت عن إفلاس البورجوازية الرأسمالية والديمقراطية الليبرالية في مصر . وهكذا وعلى الرغم من سيطرة الرومانسية والليبراليةفي مرحلة مابين الحربين — كما سبق أن رأينا — فإن هذه المرحلة لم تخل من المحاولات الواقعية سواء كان ذلك في الأدب وبخاصة الفن الروائي والقصصي منه ، أو في النقد الذي يعنينا في هذه الدراسة ، بل إنها تشكل مرحلة الارهاصات الأولية للواقعية في النقد العربي المعاصر ، إن لم نقل مرحلة الواقعية الغربية . ذلك أن هذه المرحلة قد عرفت نمو الفن القصصي والروائي الذي يعد من العوامل الرئيسية في نشأة الواقعية وازدهارها ، و لئن كان النقد الواقعي قد بقي محدودا في هذه المرحلة ومرتبطا في غالبيته بالمقدمات التي يكتبها الأدباء لمجموعاتهم القصصية

---

1 — د . غالي شكري : النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث ، ص . 253 .

2 — م . ن . ص . 59 .

3 — د . طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة . ص . 15 .

أو لرواياتهم بقصد التعريف بها ، وشرح مذهبهم فيها ، والأسباب الداعية الى اتباعه ، وملا تذلك بالمذاهب الأدبية أو الفنون الأخرى . وقد سبق لنا أن رأينا مثل هذا في مقدمة لطفي جمعة لمجموعته القصصية "في وادي الهموم" .

وتعتبر هذه المقدمات بمثابة وثائق هامة تكشف لنا الوضع العام للمجالين الفكري والنقدي في تلك الفترة ، خاصة أن الأدباء قد أصبحوا "نقادا وكتابا في الوقت نفسه ، وأصبحنا نستمد أحكامنا عليهم من التحليل الذي قدموه بأنفسهم لانتاجهم"[1] .

واذا كان محمد لطفي جمعة في بداية هذا القرن قد حاول في مقدمته تعريف الواقعية أو "مذهب الحقائق" وتقديمها الى القارئ العربي ، داعيا الى اتباعها بإبراز مساوئ الرومانسية أو "المذهب الخيالي المتطرف" فإن عيسى عبيد (توفي سنة 1923م) بحكم تأخره عنه زمنيا ، ومعايشته لأحداث ثورة 1919 وما نتج عنها ، الى جانب تواجده في فترة زمنية كان النقد والأدب فيها يعيشان مرحلة جديدة اتسمت بالثورة على القديم ، وعلى الكلاسيكية ورموزها . لذلك كان يمثل بداية مرحلة تطورية في فهم الواقعية وطبيعة أدبها ، مما جعله يكون أكثر هجوما على الرومانسية من ناحية ، وعلى الوضع العام للبيئة الأدبية والاجتماعية من ناحية أخرى ، وبالتالي كانت مقدمة مجموعته القصصية "إحسان هانم" 1921 تشكل بذرة جديدة في مجال النقد الواقعي .

هذه المقدمة التي جاءت بعد كلمة الاهداء الموجهة الى سعد زغلول زعيم الثورة وقائد الأمة المصرية آنذاك ، متمنيا فيها تحقيق آماله في استقلال مصر سياسيا وأدبيا . لذلك نجده يؤكد كثيرا في مقدمته هذه على العنصر الأخير ، ويدعو الى إنتاج "أدب مصري موسوم بطابع شخصيتنا المصرية ، وتمثل حياتنا الاجتماعية والنفسية والوطنية"[2] . وتتكرر هذه الدعوة في أكثر من مكان من مقدمته بحيث يبدو أنه قد اتخذها غاية رئيسية يهدف الى تحقيقها مجاملا منها الأساس الأول في كتابة أدب واقعي مصري معاصر . فواجبنا كما يقول : "نحن الكتاب أن نعطي أدبنا العصري المصري صفة حية ملونة خاصة به ويعرف بها ، ولذلك يجب أن نجتهد بأن نحرر ذهنيتنا من تأثير الأدب الغربي بألا نتخذ من الروايات الأجنبية قاعدة لرواياتنا ، التي يجب أن تشاد على أساس من الملاحظة الصادقة المستخرجة من أعماق حياتنا اليومية"[3] . وحتى نستطيع أن نبدع أدبا روائيا يضاهي ما كتبه بلزاك وفلوبير وزولا علينا بمتابعة منهج عيسى عبيد ، ومعرفة غاية الأدب عنده ، حيث يقول : "أما غاية الرواية فيجب أن تكون التحري عن الحياة وتصويرها بأمانة وإخلاص كما تبدو لنا ، وجمع كمية كبيرة من الملاحظات والمستندات الإنسانية بحيث تكون الرواية عبارة عن (دوسييه) يطلع فيها القارئ على تاريخ حياة إنسان ، أو صفحة من حياته . ويجمل بالكاتب أن يدرس فيها أسرار الطبيعة البشرية وخفايا القلب الانساني الغامض والتطور الاجتماعي والأخلاقي وعوامل

---

1 — د . عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، ص 232 .
2 — عيسى عبيد : إحسان هانم . الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة ، 1964 ، ص (ب) .
3 — م . ن . ، ص (ج) .

الحضارة والبيئة والوراثة في نفوس الأشخاص "[1] ولعل هذا القول يذكرنا من جهة بمقدمة لطفي جمعة التي ركز فيها على معايشة التجربة الواقعية والتعبير عنها بصدق وأمانة ، والاعتماد على أسلوب المذكرة أو الملف الذي تسجل فيه الملاحظات ، والابتعاد عن الخيال . ومن جهة أخرى يذكرنا بالمذهب الطبيعي وبالمنهج النقدي لهيبوليت تين الذي يرتكز على علم الوراثة والبيئة وأثرهما في الأدب . ولم يكتف عيسى عبيد بالمذهبين الواقعي والطبيعي ، بل كثيرا ما نجده يردد مصطلحي " الملاحظة والتحليل النفسي " ، ويتحمس لهما مبرزا أثرهما في فهم الأدب وفي تكوين الشخصية الروائية ، ذلك أن مهمة الكاتب عنده تتمثل في "أن يدرس أولا مزاج شخصه ، لأن له تأثيرا عظيما في تكييف عواطف الإنسان وأخلاقه ، وأن يدرس في أشخاصه المؤثرات الوراثية التي أخذوها عن آبائهم وجنسياتهم ، وأن يحلل عوامل وسطهم وظروف حياتهم التي ساعدت على تكوين شخصيتهم حتى يرينا المشاعر التي يمكنهم أن يشعروا بها "[2] ، وإلمامه بالجوانب النفسية جعلته يحتاط كثيرا في تقديمه للمذهب الواقعي ، خاصة وأن البيئة الاجتماعية مازالت بعيدة عن الاستعداد لتقبل مثل هذه الأفكار الواقعية ، والتجاوب معها . فالرومانسية في أوج ازدهارها ، والبيئة الثقافية العربية لا تقبل التجديد بسهولة ، لاسيما إذا كان ذلك يمس تراثها الفكري والأدبي ، لأن الإنسان العربي ألف النغمة الوحيدة التي جعلته عاجزا عن رؤية الآخر رؤية موضوعية . لذلك لجأ عيسى عبيد الى أسلوب فني في تعرية العوائق التي تقف حائلا أمام انتشار الواقعية ، وقبولها من قبل القراء والمجتمع ، حيث يقول : "إن الشعب المصري محافظ أخلاقي قبل كل شيء ، يعبد قيمه ويقدس ما سنه الآباء ، متوهما أن ماوضعه أجداده الحرب هو الحد النهائي للكمال الإنشائي الفني الذي يجب أن نترسمه باحترام وإجلال . ولما كان الشعب المصري متفائلا أخلاقيا يعتقد في طهارة أخلاقه ، وبمتانة تقاليده ، الموروثة المقدسة ، فستؤلمه الحقيقة المرة الجافة القاسية ، ويهب في وجه من يتصدى الى تصويرها محتجا مستنكرا محاولا تكذيبها ليستبقي أحلامه اللذيذة "[3] ، ولا تنحصر تلك العوائق في روح المحافظة على القديم والتشبث به ، والنزعة الخيالية الهروبية ، وإنما هناك عوائق أخرى تعرض لها عيسى عبيد في مقدمته هذه ، كالتقاليد الشرقية التي تمنع الاختلاط الجنسي وضعف التجربة والخبرة بالحياة لدى الكاتب ، وجهله لأصول الفن الواقعي . وانطلاقا من ذلك كان هجومه على الرومانسية أو مذهب الوجدانيات "(الإيديالزم) كما يسميها ، متهما إياه بعرقلة سير الأدب الواقعي .

وعلى الرغم من كل ماسبق ، فإن مفهوم الواقعية عند عيسى عبيد يبقى متشابها الى حد كبير مع مفهومها لدى محمد لطفي جمعة ، خاصة في نظرته الى الواقعية على أنها التصوير الفوتوغرافي للحياة ، مهملا في ذلك دور الأديب في اختيار الموضوع وعناصره ، ومكانة الخيال في بناء العمل الفني .

1 — عيسى عبيد : إحسان هانم ، ص (ح) .
2 — م . ن . ص . (ج) .
3 — م . ن . ص . (و) .

فالفن كما هو معروف اختيار وقبل كل شيء . ومع ذلك يبقى دور عيسى عبيد واضحا من حيث مساهمته في وضع البذور الأولى للواقعية في النقد العربي من جهة ، وتأصيل الفن القصصي والروائي من جهة أخرى .

وقد أتبع عيسى عبيد مجموعته القصصية برواية صغيرة سماها " ثريا "[1] ، واستهلها أيضا بمقدمة تحدث فيها عن منهجه الإبداعي ، وبعض أسس العمل الروائي ، لكنه لم يضف فيها شيئا جديدا الى ماذكره في مقدمته السابقة عن مذهبه الفني ، باستثناء النزعة التشاؤمية أو النغمة الحزينة التي امتدت الى مقدمته هذه ، نتيجة للظروف السياسية والاجتماعية والثقافية المحيطة به ، مما جعله يهدي هذه القصة الى أمه بدلا من "الأم الكبيرة" مصر التي أهدى لزعيمها مجموعته الأولى ، وفي ذلك يقول : "ظهرت المجموعة الأولى من قصصنا العصرية المصرية في وقت مضطرب مكفهر ، وقد قبض فيه على زعيم الأمة المصرية ووكيلها الشرعي الذي تشرفت بإهداء الكتاب اليه ، وكانت الأفكار متهيجة ومندفعة في السياسية ، والجرائد مشحونة بحرائف سحب الثقة ، فلم تنوه بكلمة واحدة عن كتاب يخلق نوعا جديدا في الأدب المصري العصري وهذا مما يؤسف له كثيرا لأنها قصرت تقصيرا مخلا في أداء أهم واجباتها ، ولا يهمها إلا تكرار ما سبق ونشرته من المقالات السياسية الجوفاء العقيمة التي جعلتنا نمج الجرائد والسياسة ، فيتبين من كل ذلك أننا سائرون الى هاوية سحيقة ، بسبب مبدأ إرضاء الجمهور أوبعبارة أخرى مبدأ إيثار المادة على الفن ، ونحن بحاجة شديدة الى من يضحي المادة لأجل الفن"[2] وهذا مايؤكد صعوبة الطريق أمام رواد الاتجاه الواقعي ، الذين حاولوا وضع الفن في طريقه الصحيح ، رغبة منهم في كشف سلبيات المجتمع وإصلاحه .

وقد كان شحاتة عبيد (د. 1961م) من الذين شاركوا عيسى عبيد في حملته على أدب الخيال المتطرف ، وذلك من خلال مقدمة مجموعته القصصية "درس مؤلم "التي صدرت سنة 1922 ، ودعا فيها الى أدب واقعي يصور الحياة المصرية ، ويعكس أوضاعها الاجتماعية ، حيث يقول : "لم أبغ من قصصي أن أصور الطبيعة بصورة غير التي أراها فيها ، أو تحدثني نفسي أن أرسمها بريشة أبدع من الريشة التي أبدعتها ، ولا أن أخلق الفضائل لمن لا أخلاق له ، أو أحرم الفضيلة من تحلى بها . إذ واجب الكاتب الروائي لا يختلف عن واجب المصور الماهر ، فكما أن المصور الفنان تظهر براعته الفنية في تصوير الحياة كما يراها . .فكل قصة أورواية يضعها مؤلفها يجب أن تكون جزءا من حياة ، ولا يتأتى ذلك إلا بصدق التصوير الناتج من قوة الملاحظة والتغلغل في الأنفس البشرية"[3] . والواضح أن رؤية شحاتة عبيد لمهمة الكاتب الروائي ، ولعلاقة عمله بالواقع ،

---

1 ـ يذهب يحي حقي في كتابه "فجر القصة المصرية "الى القول بأن رواية "ثريا "لعيسى عبيد قد ظهرت عام 1927 في الوقت الذي يؤكد فيه أغلب الدارسين على أنها ظهرت سنة 1922 .
2 ـ عيسى عبيد : ثريا ، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ، 1964 ، ص. 3 .
3 ـ شحاته عبيد : درس مؤلم . الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ، ص.(د) .

تكساد تتفق مع رؤية أخيه عيسى عبيد من حيث نقدهما للكتابات التقليدية التي تركز على جانب التسلية والترفيه ، وتعتمد على الخيال ، والجرى وراء الأحداث الغريبة والعجيبة التي لا تحدث في الواقع ، أو يتقبلها العقل . ولذلك فهما يدعوان الى كتابة أدب حقيقي يستمد مادته من الواقع المصرى وتقود أحداثه الشخصيات المصرية ، يقول شحاتة عبيد : "إن الرواية المصرية يجب أن توسم بطابع الشخصية المصرية ، فنترا ءى فيها شخصيات أفرادها ، ونفسياتهم العميقة وحياتهم الاجتماعية والفردية"[1]. فهو يؤكد على استنهاض الشخصية الروائية من تربة الواقع المصرى وبنائها وفق الحقائق المجردة والملاحظات الدقيقة . ولا يتم ذلك إلا بدراسة الشخصية وتصويرها كما هى بصدق وأمانة ، دون إهمال لدور البيئة والوسط الإجتماعى فى تكوين تلك الشخصية وتحديد سلوكاتها . ذلك أن ما "يهم المؤلف والقارئ قبل كل شيء : درس شخصية أشخاص الرواية درسا تاما ، ولا يتسنى ذلك إلا بمتابعتهم فى حياتهم ومعرفة نوازعهم وميولهم ، وقد يضطر لمعرفة بعض أدواتهم كأن يرجع الى أصلا فهم ليرى هل للوراثة دخل فى تكوينهم"[2]. فهو مثل أخيه يبدو متأثرا بالمذهبين الواقعى والطبيعى ، مهتما بتحليل الشخصية ، ودراسة أثر الوراثة والبيئة فى تكوين عاطفة الانسان وميوله ، وفى خلق الدوافع الداخلية للشخصية . وبالتالى فهو لا يكتفى بالوصف الخارجى لها ، وانما يتعداه الى إبراز أسباب ودوافع السلوك الفردى للشخصية .

وهكذا ورغم كل ما يمكن توجيهه من نقد الى مقدمتي عيسى عبيد وأخيه فإنهما يكفيهما مشاركتهما فى تمهيد السبيل للواقعية ، وفى غرس الجذور الأولى لها ، فى فترة لم تكن البيئة الثقافية والاجتماعية على استعداد لتقبل مثل إنتاجهم الإبداعى والنقدى . الى جانب أن الرواد الأوائل للاتجاهات الفكرية والنقدية الحديثة كان أغلبهم من المهاجرين الشوام كعيسى عبيد (ت. 1923م)[3]، وأخيه شحاته عبيد ، ومحمود طاهر لاشين (1894ـ1954م) الذى يرجح أنه من أصل تركى ... وغيرهم . الشيء الذى جعل تأثيرهم فى الوسط الاجتماعى والأدبى يكون ضعيفا ، لاسيما أن علاقتهم بالتراث العربى محدودة ومرتبطة بالرفض له . ومع ذلك فقد كانوا من مؤسسى "المدرسة الحديثة" مع محمد تيمور (1892ـ1921م) ، وأخيه محمود تيمور (1894ـ1973م) ، وحسين فوزى وغيرهم من الذين ساهموا فى زرع الجذور الأولى للأدب الواقعى العربى ونقده ، بدعوتهم الى ربط الأدب بالواقع وبحياة المجتمع . وقد كان معظم هؤلاء لا يقتصرون على تقديم منهجهم الواقعى نظريا فحسب ، بل يتعدون ذلك الى تطبيقه عمليا فى مجموعات من القصص أو الروايات التى ظهر معظمها خلال الفترة التى تلت الثورة المصرية مباشرة سنة 1919 .

والواضح أن الحركة النقدية الواقعية الأولى قد بدأت فى مصر كما تبين لنا ، على يد محمد

---

1 ـ شحاته عبيد : درس مؤلم ، ص.(ها) .

2 ـ م . ن ، ص . ن .

3 ـ يشير د . حلمى بدير فى كتابه "الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة فى مصر" ص93، الى أن الصحيفة الاسبوعية "السفور" قد نعته فى عددها الصادر فى 8 أكتوبر 1922 فى الوقت الذى يذهب عباس خضر فى تقديمه للطبعة المعادة من المجموعة سنة 1964 الى أنه توفى سنة 1923 .

لطفي جمعة، واتضحت عند عيسى عبيد الذى كان أكثر وعيا بالمذهب الواقعى و بطبيعة المرحلــة . واتسمت هذه الحركة بخاصية جيدة هى الجمع بين التنظير والتطبيق ، على الرغم من اقتصار اتجاههم الواقعى على جوانب محدودة من الواقعية المذهبية كما ظهرت عند الغرب . وقد يعود ذلك الى كون هذه الحركة الجديدة نابعة من الاتجاهات الشخصية مؤالوعى الفردى ، ولم تكن وليدة وعي جماعى، أو اتجاه فلسفي أو أيديولوجي معين ، الشيء الذى جعلنا نصف هذه المرحلة الأولى من مراحــل النقد الواقعى بـ"مرحلة الارهاصات الأولية للواقعية" . ذلك أنها لاترتقى الى مستوى المذهــب الواقعى المتكامل . ونقصد بالواقعية هنا "الواقعية النقدية" لأن "الواقعية الاشتراكية" كان ظهورها متأخرا بفترة زمنية عن هذه المرحلة ، الى جانب هذا فالحركة ذاتها لم تترك تراثا نقديا قويــا يستطيع الباحث أن يستشف منه فلسفة هؤلاء الرواد ونظرتهم الى الحيــاة ، أو يستخرج نظريــة نقدية متكاملة الجوانب للمذهب الواقعى فى هذه المرحلة .

واذا كانت "الحركة النقدية الواقعية الأولى" فى مصر قد عرفت نوعا من الفتور بعد سنة 1926 ، حيث توفى عيسى عبيد سنة 1923 ، وتوقف أخوه عن الكتابة بعد ذلك ، فإن هذه الحركة الواقعيــة بقيت متواصلة بشكل متقطع ، وبخاصة فى المجالين الروائى والقصصى(1) ، الى جانب الحركة الفكــرية والاجتماعية والسياسية التى أخذت تتدعم بظهور الأحزاب الاشتراكية والشيوعية ، وانتشار الجرائـــد والمجلات واتساع الترجمة .

وقد عرفت هذه الحركة الواقعية خلال الثلاثينيات من هذا القرن عدة محاولات نقدية استهلها سلامة موسى سنة 1930 بإصداره "المجلة الجديدة" التى اتخذها منبرا لتقديم التيارات العلمية والاتجاهات الاشتراكية والدعوة اليها ، مواصلا بذلك الطريق الذى بدأه سنة 1912 بكتابــــه "الاشتراكية" وصحيفته الأسبوعية "المستقبل"(2) ، الى جانب مساهمته فى تأسيس الحزب الاشتراكى بمصـــر سنة 1920 ، الذى سرعان ما حلته القوى الاستعمارية والرجعية المحلية المتحالفة معـــه(3) . وقد اتخذت الواقعية عنده مسارا آخر تكاد تتفق فى بعض عناصرها مع "الواقعية الاشتراكية" على الرغم من أن سلامة موسى فى هذه المرحلة لم يستقر على مذهب فكرى معين . وقد كان كتابه "الأدب الأنجليزى الحديث" الذى صدر عام 1933 يشكل بداية تطور لاتجاهه الفكرى والنقدى . حيث دعا فى مقدمة هذا الكتاب الى ربط الأدب بالحياة المعاصرة، ومشاكل المجتمع ، والاسهام فى حلها .

1 ـ من ذلك ظهور الروايات التالية : ـ رجب أفندى . محمود تيمور 1928 .
ـ الأطلال : محمود تيمور . 1934 .
ـ حواء بلا آدم : طاهر لاشين . 1934 .
ـ عودة الروح : توفيق الحكيم . 1933 .
ـ يوميات نائب فى الأرياف : توفيق الحكيم . 1937 . الخ ..

2 ـ ظهرت عام 1914 بمصر وكان من ضمن كتابها شبلى شميل ، ويعقوب صروف وفرح أنطون ، الذين دارت كتاباتهم فيها حول التطور والوحدة والقومية والفكر العلمى ، والاشتراكية وقد أغلقت من قبل سلطات الاحتلال لمنابر الفكر الاقطاعى بعد صدور ستة عشر عددا فقط .

3 ـ انظر : د . غالى شكرى : سلامة موسى وأزمة الضمير العربى ، ص . 93 .

يقول : "وعندي أن التجديد في الأدب هذه الايام لا يعني شيئا آخر سوى التجديد في الحياة. وهذا هو مانفهمه من المجددين الأنجليز الذين نعرضهم في الفصول التالية . فإن الأديب الأنجليزي يتصل بالحياة ويتأثر بها، ويؤثر فيها . وهو يتقد أسلوب العيش أكثر مما ينتقد أسلوب الكتابة . وهذا خلافا مانجد في طبقة الأدباء [1] التقليديين في مصر، حيث الاهتمام بالأسلوب الكتابي، في حين أنه ليس هناك اهتمام أصلا بأسلوب العيش. فإن الأديب التقليدي يعنى مثلا بأسلوب الجاحظ الكتابي فيحتذيه ، ولا يعنى بأسلوب الفلاح المصري في العيش فينتقده ، ويطلب إصلاحه . وهو يكتب عن العرب ومجدهم وتاريخهم ، ولا يكتب عن مصر ونكباتها الحاضرة، وما تعانيه من مظالم اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية .ولذلك فإن أدبه سلفي وهو أدب الكتب الذي يجعله يعيش وهو في عزلة عن الوسط الذي يحيط به كأنه في برج عاجي وهو هنا يشبه أدباء القرون الوسطى في أوربا" [2] . وواضح من النص أن سلامة موسى متأثر بالأدب والنقد الأنجليزيين المشبعين بالفكر الاشتراكي، الشيء الذي جعله يحس بفقدان مثل هذه الأفكار والرؤى في النقد العربي وأدبه . لذلك أخذ يشن هجومه على الاتجاه التقليدي الذي يعنى بالصياغة والجانب اللفظي ، ويحاكي أساليب القدامى ، ويعكس أفكارهم ونظرتهم الى الحياة في عصرهم ، بدلا من معايشة الواقع المصري المعاصر وقضاياه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية، والانغماس فيها . ذلك أن الاتجاه الأول ينظر الى الأدب بوصفه زخرفة لفظية وبراعة فنية يبنى على أساس ما كتبه القدماء ، بينما يرى الاتجاه الثاني الذي يدعو اليه سلامة موسى أن الأدب وسيلة لخدمة المجتمع ، وأن قيمته في الرسالة التي يحملها ، وفي مدى استجابته لقضايا واقعه ، ومشاركته في كشف ونقد سلبيات المجتمع والدعوة الى إصلاحه وتغييره وفق الحقائق المعرفية للكون . ومن ثم دعا سلامة موسى إلى أدب مرتبط بواقع الشعب ومشاكله ، أدب يساير تطور الحياة ، ويكون قائدا لها ، بدلا من أن يكون صدى للماضي . وهو في نظرته تلك يقترب كثيرا من رؤية الواقعية الاشتراكية، إن لم نقل هي نفسها . فالأدب عنده ليس" اطلاعا واستمتاعا وتفرجا وإنما هو كفاح واجتهاد وعمل . والكفاح الثقافي يجب ألا تقل قيمته عند الامة عن الكفاح الاقتصادي أو السياسي . والأدب هو الذي يتصل بالأمة أو بكثرة جمهورها . أما سائر ألوان الثقافة من علم وفلسفة فيبتعد عن جمهور الأمة ولا يتعرف عليها الا القلة منها . فالأدب قصص تقرأ ، أو درامات تمثل، أو أشعار يتناشدها الصغار ويتأملها الكبار ، أو هو بحوث تنشد الجمال والمثليات . . وكل هذه الأشياء يهتم بها الجمهور اذا كانت جذورهذا الأدب في مجتمعه وهو حين يهتم لها يجد نفسه في غمارها لأنها تلابسه وتعالج عيوبه وتوجهه . . وعندئذ يشعر كل فرد من هذا الجمهور أنه لا يطلع ويستمتع ويتفرج ، بل يكافح ويحاول تحقيق حال مثلى .

1 — من المعروف أن الأدباء لا يشكلون طبقة ، فهم ينتمون الى مجموعة من الطبقات المختلفة ومن ثم لا يمكن جمعهم في طبقة واحدة .

2 — سلامة موسى : الأدب الأنجليزي الحديث . المطبعة المصرية، القاهرة . ط2/1948، ص 3 .

أو حالات مثليات قد صورها له أدباؤه وأغروه بها .. وقد تتصادم هذه المثليات فينقدح من تصادمها شرر يحده الوادعون الخائبون برهان القلق والاضطراب والتزعزع ، ولكنه في الحقيقة برهان الحياة والقوة"[1] . وكما هو واضح فإن الواقعية عند سلامة موسى لم تعد كما كانت في المرحلة الأولى تنحصر في تصوير الواقع الكائن كما هو ، وإنما أصبحت تصوير ما يمكن تحقيقه انطلاقا من عناصر الواقع .

ويختم سلامة موسى هذه المرحلة من مراحل النقد الواقعي بدعوته الى ربط الأدب بالاقتصاد والسياسة ، وبالشعب وقضاياه ، وبالمجتمع وشؤونه . وبذلك يربط بين رؤيته الفكرية الاشتراكية وبين الأدب الجماهيري ، الذي ليس هو بالطبع "الأدب الشعبي" الذي يتخذ من اللغة العامية وسيلة في تعبيره ، وانما هو "أدب الشعب" الذي يستمد موضوعاته من واقع الحياة الشعبية ، ويتجه الى أغلبية ذلك الشعب . إنه أدب يكافح من أجل إرساء دعائم العدالة الاجتماعية أو"الديمقراطية الاقتصادية" حسب تعبير سلامة موسى ، التي "تكفل لكل انسان الحق في العمل والتكسب"[2]. وبذلك وضع سلامة موسى البذور الأولى للواقعية الجديدة التي ستزدهر في الخمسينيات ويشتد عودها في الستينيات . حيث يبلور سلامة موسى اتجاهه الفكري والنقدي في كتابه "الأدب للشعب" الذي صدر سنة 1954 ، ويعد خلاصة تجاربه الفكرية والأدبية والنقدية .

وفي هذه الفترة أيضا نجد ناقدا آخر أخذ ينظر الى الأدب على أساس الجانب الاجتماعي إنه أحمد أمين (1886-1955م) الذي حاول تفسير الأدب انطلاقا من أن الأدب "ظاهرة اجتماعية، كاللغة والحكومة ونظم التربية ، كلها تخضع للحالة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للأمة"[3] . وبالتالي عاد الى الأدب العربي القديم فقسمه تقسيما اجتماعيا بدلا من التقسيم السياسي المعروف لدينا . فالأدب الجاهلي والإسلامي في منظوره "أدب قبلي" لأنه يقدم "صورة صادقة لحياة العرب القبلية"[4] ولأن شعور الشاعر فيه كان مرتبطا في جملته بقبيلته أكثر من ارتباطه بشخصه ، حتى أن شخصيته الفردية كادت تنعدم في إبداعاته . والأدب الوسيط "أدب أرستقراطي" فمعظمه "قيل في الخلفاء والأمراء مديحا أو رثاء"[5] ، أو غير ذلك . أما الشعب فقد كان مهملا إلا فيما ندر . وأدب العصر الحديث "أدب ديمقراطي" لأنه "بني على أساسين كل إنسان يجب أن يكون حرا ، وكل إنسان يجب أن يشعر بالمسؤولية"[6] . لذلك اتجه الشعراء والأدباء

---

1 — سلامة موسى : (أدب الكفاح وأدب التأمل) ، مجلة "اللطائف المصورة" ع . 1328 بتاريخ 1940/7/22 ، ص . 3 .

2 — سلامة موسى : (نحو انهاض اجتماعي جديد) . مجلة "اللطائف المصورة" ع . 1317 بتاريخ 1940/5/6 ، ص . 30 .

3 — أحمد أمين : (أدبنا الحديث أدب ديمقراطي) مجلة "الهلال" س46 ج 2 بتاريخ 1937/12/1 . ص . 124 .

4 — م . ن . ص . ن .

5 — م . ن . ص 125 .

6 — م . ن . ص . 126 .

الى الشعب فأخذوا " يتغنون بالحرية ويعلنون ألمهم من الظلم وأملهم فى تحقيق العدل"[1] وغاية الأدب عنده فى هذه المرحلة من مراحل نشأة الواقعية هى " إسرار الحقيقة ونقلها الى السامع أو القارئ"[2] إلا أن الحقيقة التى يمكن للأديب أن يجهر عنها ويكشفها هى تلك التى لا تضر بالصالح العام، أو تنبو عن الذوق . وقد نما هذا الاتجاه الاجتماعى عنده فى المرحلة التالية، وبخاصة فى فترة الحرب العالمية الثانية ، حيث دخل فى معركة مع العقاد وتوفيق الحكيم حول "الفن للفن" والفن للمجتمع" . إلا أنه لم يستطع تجاوز مرحلة الملاحظات العامة الى وضع أسس فلسفية ونقدية لدعوته هذه . وربما يعود ذلك الى عدم ارتباطه بفلسفة اجتماعية ، أو بمنهج فكرى محدد مما جعل آراءه تتضارب أحيانا ، رغم انحصارها فى قضايا محدودة جدا كعدم "تمثيل الأدب العربى لمجتمعه" ، ودعوته للأديب بأن يخرج من عزلته و ينزل الى الحياة الواقعية لخدمة المجتمع وقضاياه . ولا شك أن مثل هذه الأفكار المثارة فى هذه الفترة لا يستسيغها الاتجاه المضاد ويرفضها ، ومن ثم يحاول تفنيدها ، بحيث يرى أن الأدب العربى فى جميع مراحله يعكس الواقع الاجتماعى ويصور أحداثه بكل صدق وأمانة . فهو يؤكد اجتماعية الأدب العربى خلافا لما ذهب اليه أحمد أمين الذى رأى بأنه أدب الخاصة لا العامة . والقضية كما تبدو تعود الى الاختلاف فى تحديد مفهوم "الأدب الاجتماعى" الذى يعنى عند أحمد أمين نظرة "الأدباء الى مجتمعهم الحاضر يستلون منه رواياتهم وأقاصيصهم وشعرهم ومقالاتهم ، ويصوغون منه فنونهم الأدبية"[3] . أما موضوعه فهو "فلاح بائس ، وصانع مسكين ، وزوجة تعسة، وفقر ومرض"[4] . وهكذا فأحمد أمين حصر مفهوم الأدب الاجتماعى فى معالجة مشاكل الطبقة الكادحة والخروج بها الى مصاف الحياة الكريمة ، وهو مما لا نجده فى الشعر العربى القديم الا فيما ندر . وقد استشهد أحمد أمين بالشاعر أبى العلاء المعرى (979ـ1058م) الذى يعتبره أكبر شاعر عربى استطاع أن يجهر من المجتمع ويكشف سلبياته . الا أنه كما يقول أحمد أمين : "قد أفلح فى مقدماته ، ولكنه لم يوفق الى النتيجة كما نرجو الآن . فقد نجح فى وصف سيئات المجتمع من ظلم الحكام ، وفساد المرأة ، وفساد رجال الدين ، ونحو ذلك . ولكنه شرح ذلك ليخلص منه "الى أن المجتمع لا يصلح للبقاء ، ولا يصلح لأبى العلاء لأن ينغمس فيه"[5] . فأحمد أمين يرفض الواقعية النقدية لاقتصارها على نقد الواقع وتصويره كما هو دون أن تتعدى ذلك الى تقديم الحلول الملائمة للقضايا المعالجة . فى الوقت الذى يرى فيه الاتجاه المضاد أن الأدب تعبير ، والتعبير هو الغاية الأولى والأخيرة للعمل الأدبى . وهو ما ذهب اليه عباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم[6] اللذان دخلا فى معركة معه

1 ـ أحمد أمين :(أدبنا الحديث أدب ديمقراطى) . مجلة "الهلال "س46ج 2 ص. 126 .
2 ـ أحمد أمين :(الصدق فى الأدب) . مجلة "الهلال "س46 ج 6بتاريخ 1/4/1938ص608 .
3ـ أحمد أمين :فيض الخاطر . مكتبة النهضة القاهرة .ط2/1961 .ج 6 .ص. 65 .
4 ـ م . ن . ص . 66 .
5 ـ أحمد أمين :(مستقبل الأدب العربى) .مجلة "الثقافة "ع. 275 بتاريخ 4/4/1944 .ص9 .
6 ـ انظر :توفيق الحكيم :(فى الأدب والفن) . مجلة "الرسالة "ع. 562 بتاريخ 10/4/1944ص12 .

نتيجة تجريدهما للأدب من خدمة المجتمع ، أو ارتباطه بغاية غير الغاية الفنية ، وإن كان توفيق الحكيم قد تراجع عن هذا الموقف وأصبح من مناصري الأدب الواقعي بعد انتصار ثورة 23 يوليو 1952 ، بينما بقي العقاد متشبثا بموقفه يناصر الفن من أجل الفن معلنا بأن المقياس الحقيقي للأدب هو "أن يتذوقه أرفع الناس ذوقا ، وأدقهم حسا ، وأغزرهم علما ، وليس أن تشترط فيه الملاءمة لأقل الناس في جميع هذه الطبقات "[1]. وهو يؤكد بذلك أن الأدب العربي هو أدب الخاصة لا العامة . على الرغم من أن الأقلية التي يشير اليها العقاد ، ويرفض أن يكتب الأديب لها أو تتخذ مقياسا للحكم على العمل الأدبي ، هي التي تشكل السواد الأعظم في الشعب العربي ، وهي المقياس الحقيقي لرقي الأمة وانحطاطها .

وقد دخل المعركة الى جانب أحمد أمين الأستاذ عبد المنعم خلاف الذي رفض رأي العقاد مبينا أنه " ينبغي الا نجعل هوايات المترفين ماديا أو عقليا مقياسا للأحكام حين نتحدث عن المسائل الكبرى التي تمس إصلاح مجتمع لا تزال أكثر الأمة ناشئة من التفاوت الفاحش ماديا وعقليا بين طبقتيه العالية والسافلة ، والمترفة ، وهي قلة ، والمجهودة المنهوكة وهي الكثرة فإن الإنصاف يقتضي أن تكون المقاييس منتزعة من حياة الكثرة التي هي أشد التصاقا بضروريات العيش وأقوى اضطلاعا بخدماته "[2 3] .وهو بذلك يدافع من الأدب الواقعي الذي يعالج هذا الصراع الناتج عن التفاوت الطبقي بين الأغنياء والفقراء ، ويهدف الى إنصاف الطبقة الكادحة المحرومة ، ودفعها نحو المشاركة في الحياة العامة .

ومهما يكن من أمر فإن دعوة أحمد أمين وعبد المنعم خلاف الى ربط الأدب بالمجتمع وقضاياه في هذه الفترة قد كان لها أثرها في تطور الحياة الأدبية والنقدية من حيث توجيهها نحو الواقع من ناحية ، والواقعية من ناحية أخرى . على الرغم من أنهما لم يصدرا في دعوتهما هذه عن فلسفة نظرية لمذهب أدبي أو فكري معين ، وإنما كانت نظرتهما نابعة من الواقع المصري في تلك المرحلة التاريخية ، الى جانب الوضع العام للحركة الأدبية التي أخذت تتأثر بالاتجاهات الداعية الى الالتزام في الأدب .

ولعله مما تجدر الإشارة اليه أن هناك حركة فكرية واجتماعية وسياسية قد صاحبت الحركة النقدية الواقعية ، وإن كانت اتسمت بالقلة في الثلث الأول من القرن العشرين ثم أخذت تزداد تدريجيا بعد ذلك بمرور الزمن الى غاية نهاية الحرب العالمية الثانية حيث برزت بشكل واضح وشملت أغلب ميادين الحياة من سياسية واجتماعية واقتصادية وفكرية . واذا كنا قد أشرنا الى بعضها قبل نهاية الحرب العالمية الأولى ، ولاحظنا أن الاتجاه الغالب فيها هو الدعوة الى العلمية

---

1 ـــ عباس محمود العقاد : مجلة " الرسالة "ع. 563 بتاريخ 1944/4/17 ،ص. 12 .
2 ـــ عبد المنعم خلاف : (الفن والاصلاح) . مجلة "الرسالة"ع. 570 بتاريخ 1944/6/5 ص 12 .

والموضوعية والى التحرر والمساواة على أساس الفلسفة الاشتراكية الطوباوية الغربية التي تأثر بها بعض مفكرينا وأدبائنا آنذاك ، فإن مرحلة مابين الحربين قد عرفت مثل هذه الدعوات والأفكار التي كان البعض منها استمرارا لما ظهر قبل الحرب العالمية الأولى، ككتابات يعقوب صروف، وشبلي شميل، وفرح أنطون، وسلامة موسى، ومحمد حسين هيكل(1)، ومصطفى حسنين المنصوري الذي نشر سنة 1915 كتابا عن "تاريخ المذاهب الاشتراكية"، وأتبعه بعد ذلك بكتابين مترجمين، الأول لتولستوي بعنوان "مساوئ النظام الاجتماعي وعلاجها"، والثاني سنة 1920 بعنوان "التقدم والفقر" للمفكر الاجتماعي الأمريكي هنري جورج Henri George ، وعلى الرغم من مساهمة هؤلاء في نشر الفكر العلمي والفلسفة الاشتراكية إلا أن انعزال بعضهم عن الطبقات الشعبية الكادحة من ناحية، واقتصار التعليم على فئات اجتماعية محدودة من ناحية أخرى، الى جانب أن بعض هؤلاء المفكرين الاقتصاديين والاجتماعيين والأدباء كان كلامهم عاما لم يستطيعوا فيه تحديد القوى الاجتماعية الحقيقية صاحبة الشأن، والرؤية المستقبلية لها، كما اتسمت كتابات بعضهم بالتقليد لنظريات الغرب دون ربطها بالواقع العربي، والإيمان الفعلي بها، لذلك لم تحدث الصدى المرجو منها أمام سيطرة الفكر الكلاسيكي المحافظ في المرحلة الأولى والليبرالية الرومانسية في المرحلة التالية، ولا نعجب إن قلنا أن عباس محمود العقاد الذي كان رومانسيا في فترة مابين الحربين قد كتب عن الاشتراكية ودافع عنها، حيث نشر سنة 1922 بحثا مستفيضا عن "سر تطور الأمم"، مما جعل الدكتور لويس عوض يكاد يعتبره أبا الاشتراكية في مصر(2)، على الرغم من موقفه العدائي الذي اتخذه بعد ذلك تجاه الاشتراكية، ولعل ذلك يعود الى كون مفهوم العقاد للاشتراكية يختلف عن المفهوم الماركسي لها، فهو يرى "أن الاشتراكية الصحيحة ليست أسطورة من الأساطير، ولا هي وعد خيالي يبشر الناس بالتعادل في الأقدار والتشاكل في المنازل والأرزاق كلا! فليست المساواة بين الناس من همها، ولكنها إنما تدعو الى المساواة بين الأجر والعمل، وتطلب أن يعطى كل عامل ما يستحقه بعمله، وأن ينتفع المجموع بأكبر ما يمكن الانتفاع به من قوى الأفراد"(3). فالاشتراكية عنده هي أقرب الى ماعرف بـ"الديمقراطية الاقتصادية" التي شاعت عند كثير من مفكري العرب آنذاك.

والبحث عبارة عن رد على إدعاءات الفيلسوف الفرنسي جوستاف لوبون Gustave Lebon (1844ـ 1931م) حول المساواة والاشتراكية التي ضمنها كتابه "سر تطور الأمم"، حيث حاول العقاد دحض هذه الافتراءات مبينا أن الاشتراكية هي وليدة ظروف اجتماعية، ومن ثم فقد جاءت تعبيرا عن حاجات المجتمع الى مثل هذا النظام الاجتماعي التكافلي". "وإذا كانت الاشتراكية على هذا التقدير عرضا للعلة وليست هي العلة نفسها فماذا يجدينا أن نمحوها ولكم أفواه الداعين

---

1 ـ نشر محمد حسين هيكل مقالا بعنوان "الاشتراكية تخطو الى الأمام" وذلك في مجلة "السفور" بتاريخ 1916/1/7 ص6.
2 ـ انظر. د. لويس عوض: مقالات في النقد والأدب، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، د. ت، ص93.
3 ـ عباس محمود العقاد: الفصول، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، د. ت، ص150.

إليها ، وماذا في محسوها من الدواء للا تحلا ل والتدهور الذى لا مفر منه ؟ ألا يكون ذلك كمعالجة الجدري بنزع قشور طفحه من ظاهر البشرة وترك جرثومته تسرى في الدم ، وترتع في باطن الجسم، ولا من يلتفت اليها فيحمل عمل الجد على استئصال شأفتها، أو تخفيف ضررها ؟ فإن كان ثم دواء فليكن الدواء للعلة الأصلية ، والا فلا محسبى للقدح في الاشتراكية ولا فائدة من اضطهاد دعاتها".[1] وواضح أن العقاد لا يدافع عن الاشتراكية وأصحابها دفاع الغيور عن حرية الرأى، وانما دفاع مدافع عن قضية أحس بها وخبر أسبابها . ولذلك رأى أن من واجب هؤلاء الذين يحيون الاشتراكيـة أن يزيلوا أسباب ظهورها ووجودها من الحياة إن استطاعوا ، والا فليتركوا الاشتراكيين يزيلونهـا ، وليكفوا عن القدح فيها ، ذلك أن مثل هذه "المبادئ والقواعد لا تدحض بالسفسطة ولا تنقضها التعوذ والحوقلة ، لأنها نشأت من حاجة ضرورية شعربها الناس ، وتكلموا فيها قبل أن يحلبها الفلاسفة وأهل النظر"[2] . وهكذا فالعقاد لا يكتفى بتسفيه سفسطة جوستاف لوبون ، وانما يتعداه الى السخرية من تعوذ المحافظين وحوقلتهم "أمام ذكر الاشتراكية التي يرون فيها وباء ، وأى وباء أصاب الدنيا أمام جائع "يريد أن يشبع ، ومنهوكا يتمنى أن يستريح ، ومظلوما يود لو ينتصف"[3].فالعقاد كما يبدو مقتنعا بأن "الضرورة" و"حاجات المجتمع" هى التى تتحكم في التفكير والسلوك، ومن ثم توجيه الأدب والفكر نحو وجهة معينـة تفرضها الضرورة المادية والاجتماعية . أي أن الفكر والأدب انعكاس حتمي للواقع وقضاياه . وهو ماتراه المادية الجدلية التى تربط بين الأساس المادى وبين الفكـر . ولعل هذا الفهم هو الذى قاد العقاد الى الدعوة الى الاشتراكية بوصفها نتيجة حتمية للوضع العام السائد في المجتمع ، " نعم فلا بد للأمم من معتقد جديد . أفتدرى ما هو هذا المعتقد ؟ نحسبه هووحـدة الإخاء ، أو هو التضامن الإنسانى أو هو ـ في بعض مظاهره التى يفهمها سواد الناس ـ الاشتراكية"[4] . إنها دعوة الى الاشتراكية أطلقها العقاد في أوج اهتمامه بالرومانسية والثورة علـى الكلاسية والشيء الذى كان له أكبر الأثر في نفوس المثقفين ، وبخاصة الفئة الناشئة منهم . وبذلك فتح الطريق لغيره من المفكرين أن يقدموا الاشتراكية الى القارئ العربى ، ويتوسعوا في شرحهـا . ولن كان العقاد قد تراجع عن موقفه هذا عندما أخذت الاشتراكية طريقها الى الواقع الحيا تـى ، ولم تعد مجـرد أفكار نظرية يرددها من شاء . الأمر الذى يبين أن مفهومه للاشتراكيـة لا يخـرج عن كونه مفهوما طوباويا يريد أن يقفز فوق الواقع ، ومن ثم فهو بعيد عن الاشتراكيـة العلمية التى تسعى الى تغيير الواقع وإخراج المجتمع من التخلف وفق قوانين اجتماعية اقتصاديـة محـددة .

واتسمت فترة ما بين الحربين بصفة عامة بقلة الدراسات الاجتماعية والفكرية التى تخدم الاتجاه

---

1 ـ عباس محمود العقاد : الفصول ، ص. 149 .
2 ـ م . ن . ص . 148 .
3 ـ م . ن . ص . 150 .
4 ـ م . ن . ص . 154 .

الواقعي ، وخاصة في بداية المرحلة . وقد يعود ذلك الى الاهتمام بثورة 1919 وبالآمال المعلقة عليها من ناحية ، والى الخيبة الناتجة عن فشلها في تحقيق تلك الآمال التي كانت تنتظرهــا الطبقات الشعبية من ناحية أخرى، الى جانب سيطرة الفلسفة الليبرالية والبورجوازية بعد ذلك على الواقع السياسي والاقتصادي للبلاد ، ومحاولتها التخلص من بقايا الاقطاع والاستبداد التركي والتحرر من التبعية للاستعمار وسيطرة الأجانب . حيث أخذت تجنح نحو الاستقلال نوعا ما ، واستطاعت تعديل بعض القوانين الجمركية سنة 1930 ، الى جانب تحقيق قدر من الاستقلال الداخلي بعد معاهدة 1936 مع الانجليز ، وإلغاء الامتيازات المعطاة للأجانب سنة 1937 .

وقد كان ذلك بمثابة الدافع القوى للطبقة البورجوازية المصرية كي تفرض وجودها في الميـدان السياسي والاقتصادي والثقافي ، خاصة وأن الجو قد أصبح مهيئا لها . وبالتالي أخذت الصناعة المصرية طريقها الى التطور والتوسع بظهور صناعات أخرى جديدة . كما كانت الحرب العالمية الثانية عاملا مساعدا للقوى البورجوازية في تنوسيع ثروتها ، وتجميع أكبر قدر من الأموال ، لتغدو الطبقة البورجوازية الرأسمالية الإحتكارية . وهي النتيجة التي آلت اليها الطبقة الوسطى التي أخذت في النمو بعد الثورة العرابية سنة 1882، وتأكدت بورجوازيتها بثورة 1919 الشعبية، وساعدتها السياسة الاحتكارية التي اتبعتها في زيادة رأسمالها ، لاسيما وأنها ابتعدت عن الصناعات الثقيلة واتجهت الى المشاريع الخفيفة التي تدر أموالا كثيرة دون مراعاة للمصلحة الاجتماعية العامة . بل لقد ذهبت الى أبعد من ذلك فربطت بقاءها واستمرار سيطرتها وامتيازاتها ببقاء الاستعمار، فأصبحت تشكل حليفا له ، الشيء الذي جعلها تقف حاجزا أمام أي تيار فكري أو اجتماعي أو أدبي ترى فيه تهديدا لمصالحها .(1)

وقد كانت المدن الكبرى هي المقر الرئيسي للبورجوازية الصناعية ولكبار الملاك الزراعيين الذين يسيطرون على قسط هام من ثروة البلاد نتيجة استغلالهم لسكان القرى والأرياف في خدمة أراضيهم وفي شراء منتوجاتهم الزراعية بأقل الأثمان . وساهمت الاقطاعية الزراعية والبورجوازية الصناعية في توسيع الفروق المادية والاجتماعية والثقافية بين سكان المدن وسكان القرى والأرياف. وازداد الانفصال بين الطبقتين الرأسمالية ، والطبقة الكادحة من العمال الزراعيين والأجراء والفلاحين الصغار. واكتملت بذلك حلقة الصراع في الجانبين الاقتصادي والاجتماعي . ورغم أن الصحافة كانت تعاني من ضياع حرية التعبير والنقد ، فقد ساهمت بعض الصحف والمجلات في نشر مقالات ودراسات تدور حول الوضع الاقتصادي . كما برزت بعض الدراسات المطبوعة في هذه الفترة نذكر منها : "الاصلاح الزراعي في مصر" لمصطفى الحفناوي (1933) ، و"مبادئ الاشتراكية" لعصام الدين حفني ناصف (1933) ، و"العمل والعمال في مصر" لحسن الشناوي (1935) ، و"الوطن في خطر" محمد سليمان (1936) ، و"وسائل تحسين حالة الفلاح اقتصاديا" لعلي إسلام (1937) ،

---

1 ـ انظر : د. راشد البراوي : حقيقة الانقلاب الأخير في مصر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط1/1950 ، ص.67 .

و"الملكية الريفية الصغرى كأساس لإعادة بناء الكيان الريفي في مصر" لخليل سرى (1938)، و"سياسة الغد" لميريت غالي (1938)، و"بعض مشاكل العمل في مصر" عبد المنعم ناصر الشافعي (1939)، و"خطرات عن عيوب الحكم في مصر" حسن الجداوي (1939)، وغيرها من الدراسات والبحوث التي أعطت الجانب الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي مكانته من حيث الدراسة والبحث عن الحلول الملائمة لإصلاحه. ولكن أثرها قد بقي محدودا بسبب سيطرة البورجوازية الرأسمالية والاقطاعية الزراعية. هذه السيطرة التي امتدت الى الأحزاب السياسية فكانت في الأغلب الأعم أحزابا إقطاعية رأسمالية يقودها ويتزعمها رأسماليون وسياسيون محترفون. وهي أيضا أحزاب رجعية لا تريد تطوير حياة الشعب من النواحي الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والثقافية، ولا ترغب في تنمية الوعي السياسي حتى لا يستيقظ الشعب فيحاسبها، وهي أحزاب ديكتاتورية لا تحد زعماءها سلطة، ولا يقيد اختصاصهم قانون، تمثل من مواقعها المصالح الاقتصادية المسيطرة، وتوجه من مراكزها التشريع الى ما يخدم تلك المصالح، لأنها ملكت جميع صمامات التوجيه، إذ بيدها — تحت كل الظروف — أغلبيتها التي تمكن لديكتاتوريتها الطبقية وتحمي امتيازاتها. ينطبق ذلك على (الوفد) رغم أنه كان قبل سنة 1936 أبعد ما يكون من الحزب السياسي، وإنما كان (هيئة موكلة من الأمة للسعي للاستقلال)، إذ أنه خسر شعبيته على المستوى الوطني بسبب معاهدة 1936 وبسبب موقفه الاستسلامي المطلق في حادثة 4 فبراير 1942 (1) *. وحتى "الحزب الشيوعي" الوحيد الذي عرفته مصر عام 1922 قد تمت الاطاحة به سنة 1924 من قبل سعد زغلول إثر الأحداث العمالية والنقابية التي قادتها الحركة الشيوعية في سنتي 1923 و 1924 (2). ولم يعد الى الوجود بعد ذلك الا مع بداية الأربعينيات عندما أخذت البورجوازية تعلن إفلاس سياستها الديمقراطية والوطنية أمام تصاعد الطبقة الشعبية والعمالية. وكانت عودته في شكل جمعيات وتنظيمات سرية، وبعودته نشطت المنابر ذات الصبغة التقدمية مثل "دار الأبحاث العالمية" و"لجنة نشر الثقافة الحديثة" و"دار القرن العشرين" و"الجامعة الشعبية الأهلية" و"اتحاد خريجي الجامعة". وكان لظهور مثل هذه التنظيمات والجمعيات وصدور عدد من الصحف والمجلات التقدمية مثل مجلة "التطور" (3) و"الفجر الجديد" (4) و"المجلة الجديدة" (5) و"الكاتب" و"الطليعة" (6) و"الجماهير". وغيرها من الصحف

---

* كان الاستعمار البريطاني في أثناء مواجهته لجيوش الألمان متخوفا من قيام ثورة شعبية في مصر ضد صفوفه الخلفية، فطلب من الملك فاروق تغيير الحكومة وتشكيلها من الوفد، الا أن الملك حاول مراوغته وتشكيل وزارة قومية، فما كان من السفير البريطاني الا توجيه الانذار له يوم 4 فبراير 1942 فخضع الملك وتشكلت وزارة وفدية.

1 — د. سيد حامد النساج: في الرومانسية والواقعية، ص، 54.

2 — انظر، د. عبد العظيم رمضان: صراع الطبقات في مصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1 / 1978 ص، 189.

3 — صدرت في يناير 1940 من تنظيم "الخبز والحرية" الذي قاده أنور كامل وتوقفت في شهر مايو من العام نفسه.

4 — صدرت في مايو 1945 من "جماعة نشر الثقافة الجديدة" وتوقفت في يوليو 1946.

5 — كان قد أصدرها سلامة موسى في أواخر 1929 وتوقفت عدة مرات الى أن عادت سنة 1939 بقيادة رمسيس يونان، وتوقفت سنة 1944.

6 — صدرت عام 1947 من "حركة أنصار السلام" وتوقفت في العام نفسه.

والمجلات الأخرى التى ساهمت فى مسار الحركة الوطنية والفكرية والاجتماعية . وكان لذلك دور كبير فى ظهور "الواقعية الجديدة" فى النقد والأدب العربيين المعاصرين وفى ربطهما بالقضايا الوطنية والأهداف الاجتماعية . لا سيما أن الوضع العام بعد الحرب العالمية الثانية قد وصل الى درجة الانفجار بسبب العوامل السابقة ، وما خلفته تلك الحرب من آثار فى أخلاق المجتمع المصرى وعلاقاته الاجتماعية . حيث ساد " نوع من الشعور بتفاهة الحياة والأثرة لدى البعض ، وازداد الساسة فسادا ، والحكام انحرافا ، وكثر الوسطاء والمرتشون واللاهثون وراء الثروة . وتدخل رجال الحاشية فى كل شيء . . مما جعل الاستياء يعم مختلف البلاد . وأخذت عوامل السخط والانتفاض تتراكم وتتفاقم ، وتزداد هى الأخرى قوة وصلابة وانتشارا . . وتوجه السخط ضد الاستعمار والقصر والمصالح الاحتكارية ومظاهر الفساد الذى ساد الحياة العامة"[1]. وانفجرت المظاهرات مطالبة بالجلاء للقوات الانجليزية مع نهاية عام 1945 وبداية 1946 بقيادة "الطليعة الوفدية"[2] ، و"اللجنة الوطنية للعمال والطلبة" . وكان ذلك بداية لانحسار دور البورجوازية المصرية التى يذهب الدكتور غالى شكرى الى القول عنها بأنها "خسرت . . معركتها قبل الحرب الثانية بقليل ، وظلت حتى عام 1952 تصارع الموت ، تارة بيد محمد محمود الحديدية ، أو بعسكرى ابراهيم عبد الهادى الأسود ، أو بكوبرى عباس الذى يفتح لإغراق الطلبة[3] ، أو بفتح سجون اسماعيل صدقى لأفواج المثقفين عام 1946[4] ، أو بالاشتراك البائس فى حرب فلسطين عام 1948 ، أو باغتيال أحمد ماهر ، والنقراشى ، وحسن البناء خلال الأعوام 40 و48 و1949 على التوالى[5] ، وتارة أخرى بالمسكنات غير المجدية لجسم يموت كعودة الوفد عام 1950"[6] وانطلاقا من تلك الأوضاع السائدة فى المجتمع المصرى لم يبق أمام المثقفين الثوريين الذين أتيح لهم الاطلاع على ما فى العالم الخارجى من أنظمة اقتصادية وسياسية وأيديولوجية ، خاصة الشرقية منها ، الا البحث عن حل لهذا الوضع المتأزم سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا . وكان طبيعيا أن تتجه الحركة الفكرية والأدبية الى الواقع كنتيجة حتمية لحركة المجتمع المصرى من ناحية ، والمجتمع العالمى من ناحية

---

1 ـ سيد حامد النساج : فى الرومانسية والواقعية ، ص ، 142 .

2 ـ جناح يسارى فى حزب الوفد قاده الشباب وتشكل من أمثال : عزيز فهمى ، ومحمد مندور ، وغيرهما .

3 ـ اطلق الرصاص على الطلبة الذين كانوا فى مظاهرة فوق كوبرى (جسر) عباس يوم 9 فبراير 1946 .

4 ـ كان من بين الوطنيين التقدميين المعتقلين : محمد مندور ، وسلامة موسى وعبد الرحمن الشرقاوى ، وسعد لبيب ، ومحمود زكى عبد القادر ، وغيرهم .

5 ـ الأول والثانى من زعماء الأقليات السياسية المنشقة من حزب الوفد ، والثالث هو الزعيم الأول لجماعة الاخوان المسلمين فى مصر .

6 ـ د . غالى شكرى : النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث ، ص ، 56 .

أخرى . حيث اتجه بعد الحرب العالمية الثانية الى إعادة بناء الواقع ، وتحطيم الهوة التي تفصل بين طبقات المجتمع . وكان للطليعة الثورية التي برزت من بين صفوف العمال والفلاحين والطبقة المتوسطة الصغيرة ، الدور الكبير في تشكيل التنظيمات السياسية المتعددة الأهداف والاتجاهات ، من ناحية ، وفي توجيه الفكر والأدب نحو خدمة المجتمع وقضاياه من ناحية أخرى .

وقد أخذ الفكر الاشتراكي وأدبه طريقه الى القراء فظهرت مؤلفات عديدة تدور كلها حول الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية مدعمة بذلك الحركة الفكرية والأدبية السابقة التي رأينا بعض جوانبها في فترة مابين الحربين . واتسمت هذه المرحلة الجديدة بمواجهة الواقع وتقديم الاقتراحات لحل مشاكله المختلفة . من ذلك أن مصطفى محمود فهمي قد عرض في كتابه "الحبالة الاجتماعية في مصر"(1940) حالة العمال ومشاكلهم واقترح حلولا لهذه المشاكل كالتأمين والتعويض وغير ذلك . أما مريت غالي في كتابه "الإصلاح الزراعي"(1945) فقد قدم مخططا لمشروع يهدف الى حل المشاكل التي يعاني منها الفلاحون الصغار وعمال الأرض من ناحية والى تحديد الملكيات الكبيرة من ناحية أخرى . ويتوالى ظهور الكتب والمؤلفات التي نذكر منها "مصر الاشتراكية" لإسماعيل مظهر (1947) ، و"خلا صترأس المال" لمصطفى هيكل (1947) ، و"التطور الاقتصادي في مصر" للدكتور راشد البراوي(1948) ، و"الاشتراكية التي ندعو اليها" أحمد حسين (1950) و"في أصول المسألة المصرية" لصبحي وحيدة (1950)، و"مشاكل العمل والعمال" لسعيد عبد السلام حبيب (1951)، و"النظام الاشتراكي من الناحيتين النظرية والتطبيقية" للدكتور راشد البراوي(1951) ... وغيرها من المؤلفات التي هيأت الأذهان والنفوس لاستقبال الاشتراكية والتيار الواقعي الجديد . ولا ننسى في ذلك دور الصحافة التي ساهمت بقسط كبير في هذا المجال من حيث طرح المشاكل الاجتماعية والاقتصادية ونقد الواقع وتقديم الحلول الملائمة له وفق الرؤية الجديدة . فقد تدعمت الصحافة بظهور صحف ومجلات أخرى جديدة الى جانب ماذكرناه آنفا ، مثل "الأديب المصري" يناير 1949، و" القصة"1950 ، و"الوطن الجديد" يونيو 1951، وصباح الخير "1951، وغيرها من الصحف والمجلات الأخرى التي جعلت سلامة موسى يقول : "لو تفشت بيننا ثقافة ماركسية لعرف الشعب أين يضع يده على الداء وكيف يحصل على الدواء "[1] . ذلك أن الصحافة هي أساس نشر الأفكار بين القراء والجماهير ، "لهذا يجب أن يكون الميدان الصحفي واسعا حرا يجد فيه المتنبهون بالوجدان الاقتصادي أو الاجتماعي أو السياسي المجال لتعليم الأمة وتغيير آرائها وعقائدها ، وتحريك أذهانها نحو المستقبل"[2] . خاصة وأن سلامة موسى قد عرف دور الصحافة من خلال ممارسته الطويلة ، ومعاناته معها بسبب محاربته للرجعية والثورة على القديم ، والدفاع عن حقوق الطبقة الكادحة وربط الأدب بالواقع الاجتماعي . ولعله يكفينا الإشارة الى محتوى بعض هذه المجلات وكتابها حتى يتضح

1 ـ سلامة موسى : حرية العقل في مصر ، دار الفجر ، القاهرة ، 1945 ، ص، 13 .
2 ـ م ، ن ، ص ، 16 .

دورها ومكانتها فى تحريك الواقع ودفعه نحو الرؤية الجديدة . فقد كانت مجلة "التطور" مثـلا ملتقى للكتاب أمثال : أنور كامل ، وعلى كامل ، وزاهر غالى ، وفؤاد كامل ، وكامل التلمسانى ، ورمسيس يونان ، وغيرهم . ومما جاء فى أحد أعدادها مقال لعلي كامل بعنوان "الثقافة والرجل المثقف" ، بين فيه الكاتب مهمة الثقافة وعلاقتها بالمجتمع حيث رأى "أن الثقافة الحقة هى التى تنظر الى أبناء الوطن جميعا ككتلة واحدة دون تمييز هى تلك التى لا تسمح لطبقة خاصة من الأمة بأن تفوز باحتيار حق التثقيف فتأخذ بيدها زمام الأمور لتفرض أهواءها ومصالحها على الشعب على اعتبار أن المجموع ما هو الا (قطيع غبي) غير قابل للصلاح وغير قادر على الإصلاح "[1] . فهو يدعو الى ثقافة جديـدة شعبية و إنسانية ، لا تفرق بين أبناء الوطن الواحد ، ولا تخدم طبقة دون أخرى . ويذهب أنور كامـل الى الدعوة الى إعادة النظر فى أساليب الحياة ونظمها ، قائلا : "لقد جاء الحين الذى يجب علينا أن نراجع فيه المقاييس والأوضاع التى ورثناها ، ومثل هذه المراجعة لا يمكن أن تتم الا بثورة فكرية تتغلغل فى صميم الحياة المصرية ، فتقف على ما يستحق الهدم من أنظمتها وما يستحق البقـــاء وتمهد للتعديل الذى نريد لدخاله على حياتنا المادية والروحية تمهيدا أقرب ما يكون الى المـنطق والعدل . . لن شعبنا بأسره يريد أن يحيا حياة أصلح . فلن كان المجتمع بنظمه وقوانينه الحاضرة لا يكفل له هذه الحياة ، فلا أقل من أن نمهد لهامن اليوم بقوة خيالنا وتفكيرنا "[2] إنهـا دعوة صريحة الى تقييم الواقع و إزالة المعوقات التى تقف حاجزا أمام تطور هذا المجتمع . واذا كان الواقع العام لا يسمح فى هذا الوقت بتهديم ما بلى منه ، فواجبنا ـ كما يقول ـ أن نمهد لذلـك بكشف عيوبه وسلبياته ، وأن نقترح العلاج ونعمل على تحقيقه فى الواقع الحياتى .

وواضح أن أغلب المجلات والصحف التى ظهرت فى هذه الفترة كانت معظم مقالاتها تصـدر[3] عن الفلسفة الماركسية الاجتماعية ، وتعبر عن أنظمتها السياسية كالمنظمات التروتسكية ، والستالينيـة ، وحركة أنصار السلام ، وغيرها . واتسم الاتجاه التروتسكى الذى تمثله مجلة "التطور" لصاحبهـا أنور كامل بانعزاله عن حياة الشعب ، واتجاهه نحو ثقافة الغرب الحديثة ، ومحاولته إيجاد تزاوج بين الماركسية والفرويدية والسريالية . فى الوقت الذى كانت فيه الاتجاهات اليسارية الأخـرى أقرب نوعا ما من حياة الشعب اليومية من ناحية ، ومن الثقافة الاشتراكية من ناحية أخرى . و لن كان هدفهما هو ابداع ثقافة مصرية جديدة تستمد مضمونها من حياة عامة الشعب ، وتكون فى خدمته أيضـا .

وانطلاقا مما سبق يتضح أن الواقعية فى النقد العربى المعاصر لم يكن ظهورها وليـد

1 ـ على كامل : (الثقافة والرجل المثقف) . مجلة "التطور" ع . 2 فبراير 1940 ص . 23 .

2 ـ أنور كامل : (أساليب الكفاح) . مجلة "التطور" ع . 3 مارس 1940 ص . 2 .

3 ـ نسبة الى تروتسكى Tretski (1879 ـ 1940م) زعيم المعارضة النقابية فى الاتحاد السوفياتى والرافض للبرنامج اللينينى لبناء الإشتراكية ، حيث رأى استحالة انتصار الاشتراكية فى الاتحـاد السوفياتى . طرد من الحزب ونفي خارج الاتحاد السوفياتى لنشاطه ضد السلطة .

رغبـة مجموعة من الكتاب والنقاد الذين تـأثروا بالفلسفة المـاركسية وبالواقعية الاشتراكية كما يذهب البعض، وانما هي وليدة ظروف عامة عرفها المجتمع العربي، وبخاصة مصر. حيث ساهمت الأوضـــاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية في توجيه الأدب والنقد العربيين نحو الواقعيـــــة الاشتراكية التي جاءت كنتيجة حتمية أفرزتها حاجات المجتمع وظروفه .

وهكذا "فقد قام محمد مفيد الشوباشي (ولد سنة 1889م) بتلخيص أمهات الفكر النقدي قبل ثورة أكتوبر 1919 وبعدها، وقام رشدي صالح بأبحاثه في الفنون الشعبية، وقام أبو سيف يوسـف بالرد على العقاد (حول الفلسفة الماركسية)[1] وقام أحمد صادق سعد بتحليل (مشكلة الفلاح)[2]. وكان جيل جديد كعلي الراعي، وعباس صالح ومحمود العالم، ويوسف إدريس، ونعمان عاشور، وعبـــد العظيم أنيس، وصلاح حافظ وعبد الرحمن الشرقاوي والفريد فرج، ولطيفة الزيات، ولطفي الخولي، ويوسف الشاروني يأخذون أماكنهم — قرب نهاية الأربعينات — لاجراء التغيير الراديكالي فـي مسار الثقافة المصرية"[3]. ومما تجدر الإشارة إليه أن معظم هؤلاء النقاد لم تنحصر كتاباتهم فـي المجال النقدي أو الأدبي، وانما شملت أغلب ميادين الثقافة من فكر وسياسة واجتماع وفلسفة وغير ذلك. كما أن الكثير منهم قد قام أو ساهم في إنشاء صحف ومجلات كان لها الدور الكبير في مسيرة الحركة الثقافية، وفي نشأة الواقعية وتطورها. من ذلك ما قدمه سلامة موسى، وأنور كامل، وأحمـد رشدي صالح في مجلته "الفجر الجديد"، حيث كانت منبرا للثقافة الحرة ولسانا للديمقراطييـــن والمضطهدين، كما كانت ملتقى للثقافة الاشتراكية الماركسية. فقد ساهمت في تقديمها الى القارئ العربي وتعريفه بعناصرها ومؤسسيها، مبرزة في ذلك دورها في تحقيق العدالة الاجتماعيـــة والقضاء على التفاوت الطبقي بإعادة توزيع الثروة. كما ساهمت في تقديم النقد الواقعي الاشتراكـي الذي ينظر الى الأدب على أنه انعكاس للواقع المادي، وبالتالي يعتمد في تفسيره له على هذا الجانب الذي أوجده، مبينا العلاقة الجدلية بينهما، ودوره في الواقع الاجتماعي. محاوليـــن بذلك دفع كتابنا ونقادنا وفنانينا الى الاهتمام بآلام الشعب والتعبير عنه بصدق. فواجبنا كمـــا يقول أحمد رشدي صالح: "أن نجعل ثقافتنا الراهنة تتمشى مع احتياجاتنا المختلفة، وأن نخـرج بها من العزلة الممقوتة التي تمسكها الآن.. أن نجعل من الوصول بها الى الشعب مطلبا قوميا.. لا مطلبا فرديا أو طبقيا. وواجب المسئولين أن يهدفوا بمجهوداتهم الإصلاحية الى توسيـــع ثقافتنا لترتبط بوجود الشعب ذاته.. وهذا هو وحده الطريق الى تطهير ثقافتنا من الضعــف والاستخذاء والبعد عن حياتنا، وهو ما نعرفه في تراثنا الثقافي الحالي"[4]. وبعد توقف مجلـة "الفجر الجديد" باعتقال صاحبها ورئيس تحريرها انتقل كتابها بفكرهم الماركسي ونظرتهم الواقعية للأدب والفن، الى مجلة "الأديب المصري" التي ظهرت في يناير 1949، وأشرف على تحريرهـا

1 — صدر عام 1946 عن دار القرن العشرين بالقاهرة.

2 — صدر عام 1946 عن دار القرن العشرين بالقاهرة.

3 — د. غالي شكري: النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، ص. 58.

4 — أحمد رشدي صالح: (مرحلة جديدة في الفكر المصري). مجلة "الفجر الجديد" ع. 2 بتاريخ 1945/6/1، ص. 3.

محمد مفيد الشوباشي . وكانت رسالتها لا تختلف كثيرا من المجلة الأولى ، وإن كانت قد ارتبطت بالأدب والنقد الواقعيين أكثر من غيرها . بحيث اتجهت الى تدعيم الأدب الواقعي ونقده. "فهي ذات رسالة نقدية ستستحين على أدائها بنقل أهم الاتجاهات الفكرية في عالم الأدب الأوروبي الحديث وتبيان أهمية المذهب الواقعي الذى جلى على غيره من المذاهب الأدبية"[1]. فعلى صفحاتها تداول معظم النقاد الواقعيين أمثال لويس عوض الذى قام بتفسير الأدب الانجليزي تفسيرا ماديا وأحمد عباس صالح ، ونعمان عاشور، وعبد الكريم أحمد ، وغيرهم . وكانت المجلة منبرا لمحمد مفيد الشوباشي في تقديم فكره وآرائه حول الاتجاه الواقعي والفلسفة الواقعية، وقضية الالتزام في الأدب وعلاقة الأديب بمجتمعه ودور الأدب تجاه القوى النامية . وعلى صفحاتها أطلق دعوته الى الواقعية طالبا من الأدباء أن ينزلوا الى الجماهير ، ويعبروا عن قضاياه ومشاكله ، وأن يحللوا مواقفهم تجاه الصراع الدائر في مجتمعهم . فالأدب الواقعي كما يقول محمد مفيد الشوباشي :ليس عقيدة جيل من الأجيال أو قرن من القرون ، ولكنه سجل التطور الإنساني أجمع . وهو لا يجمد على حال، ولكنه يساير التقدم الاجتماعي . . وعلى ذلك فإنه لم يعد يقتصر اليوم ، كما كان مقتصرا في القرن الماضي على التعبير عن الواقع الظاهر تعبيرا صادقا ، ولكنه أخذ يعبر عن الواقع مشتملا على الصراع بين الفكرين المتناقضين ، أو العقيدتين المتناقضتين ، وتسجيل انتصار الجديد الناس فيها على القديم الناكص على أعقابه . .فالأدب الواقعي لا يحاول اليوم أن يصور الواقع تصويرا آليا ، ولكنه يرمى الى خوض غمار الواقع ، والمساهمة مساهمة ايجابية في دفع التطور الى الأمام والعمل بذلك على تقدم الإنسانية"[2]. ذاك هو الأدب الواقعي عند محمد مفيد الشوباشي وتلك هي الواقعية التى لم تعد كما رأيناها في مرحلة ما بين الحربين مقتصرة على تصوير الواقع كما هو تصويرا فوتوغرافيا ، ولكنها أصبحت عنده ، رؤية للواقع ، تعبر عن موقف الكاتب تجاه الصراع الدائر بين الفكرين المتناقضين ، الرجعي بفلسفته الجامدة الثابتة، والتقدمي بنظرته التطورية المستقبلية . وأصبح الأديب الواقعي مطالبا بالمساهمة في دفع حركة التطور الى الأمام ، وفي تغيير الواقع الذى تعيش فيه الطبقات الشعبية المحرومة . ذلك أن الواقعية كما يرى "ليست الاستسلام بالواقع كما يحاول الاستعمار تزييفها ، ولكنها على نقيض التسليم والخضوع ، فهى دعوة الى الكفاح في سبيل إزهاق الباطل وتحطيم الأوضاع الجائرة وتغيير الواقع أو العمل على سرعة تغييره"[3]. فالأديب الواقعي لم يعد يكتب للتسلية أو لاظهار براعته الفنية في توشية عمله الإبداعي بمحسنات بديعية وزخارف لفظية ، كما لم يعد ذلك الإنسان الذى يسبح في عالم من الخيال والأوهام غارقا في مثالياته داخل برجه العاجي . وإنما هو ذاك الأديب الذى يؤمن بأنه صاحب رسالة، وهو يكتب لتبليغ هذه الرسالة الى مجتمعه . يكتب لأنه ملتزم بقضايا أمته ، وبعقيدة يطمح الى

1 — محمد مفيد الشوباشي : مجلة "الأديب المصرى" ع ، 2 فبراير 1950 ص ، 65 .
2 — محمد مفيد الشوباشي : (الكاتب المنتظر) ، مجلة "الأديب المصرى" ع ، 4 ابريل 1950 ص 193.
3 — محمد مفيد الشوباشي : الفلسفة السياسية ، دار الفكر العربي ، القاهرة د ت ، ص 75 .

تحقيقها فى الواقع الحياتى . والالتزام عند الشوباشى يعنى "نزول الأديب الى معمعان الحياة". وهو لا يتعارض مع الحرية مادام الأديب يصدر فى أدبه عن وحي وإحساس صادقين .

وهكذا فقد كانت الواقعية عند محمد مفيد الشوباشى وغيره من النقاد الواقعيين فى هذه الفترة تمثل ثورة على المتشبثين بالقديم الذى لا يعبر عن الحياة المعاصرة ، وعلى الرومانسية لأنها تمجد الفرد وتجعله منعزلا عن الواقع ، يسبح فى عالمه الخيالى ، معتبرا الأدب وسيلة للمتعة والتسلية . وعلى الرغم من أن محمد مفيد الشوباشى قد اكتفى بالجانب التنظيرى ولم يقم بتطبيق آرائه النقدية والفكرية على نتاج الأدباء ، مما جعل منهجه يبقى ناقصا ، من حيث عدم خضوعه للممارسة النقدية ، إلا أن دوره فى بلورة أسس الواقعية الجديدة ، وفلسفتها الاجتماعية يبقى واضحا ، ولاسيما فى كتابه "الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية الى الواقعية الاشتراكية" و"الأدب الثورى عبر التاريخ" ، و"الفلسفة السياسية" ، وغيرها من المؤلفات الأخرى التى تتبلور فيها نظريته الفكرية والنقدية .

وقد عرفت الحركة النقدية الواقعية فى أواخر الأربعينيات نشاطا كان أكثر نضجا وتطورا عما رأيناه قبل هذه الفترة ، حيث بدأت الرؤية تتضح عند بعض النقاد الواقعيين الذين تأثروا بالفلسفة الماركسية ، وبكتابات الأدباء والنقاد الواقعيين الاشتراكيين .

واذا كان محمد مفيد الشوباشى يعد من أوائل دعاة الواقعية الاشتراكية ، ومن الذين تأثروا بالفلسفة الماركسية فى هذه الفترة ، فان هناك ناقدا آخر بدأ حياته النقدية والأدبية متأثرا بالفلسفة الماركسية ، مستندا الى بعض أسس الواقعية الإشتراكية فى تفسيره للأدب . إلا أنه أخذ بعد ذلك وبخاصة فى الستينيات فى توسيع مفهوم الواقعية ، والاتجاه به نحو النزعة الإنسانية ، إنه الدكتور لويس عوض (ولد سنة 1914م) الذى يتحدث عن نفسه فى مقدمة ديوانه "بلوتلاند" الذى صدر سنة 1947 ، فيقول : "ولو أنه أراد أن يقرض الشعر لما استطاع ، فقد أجهز عليه كارل ماركس ، ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ، ومن ألوان الموت الكثيرة الا لونا واحدا وغدت أمامه الحشائش حمراء والسموات حمراء و . . كأنما شب فى الكون حريق هائل ، وهو راض بأن يعيش فى هذا الحريق ، فمن رأى السلاسل تمزق أجساد العبيد لم يفكر الا فى الحرية الحمراء"[1] . وفى هذا الديوان قدم تجربته الشعرية الجديدة التى جمع فيها بين الكتابة بالعامية فى بعض القصائد ، والتحرر من الوزن والقافية فى بعضها الآخر . ثم جاءت ترجمته لقصيدة "بروميثيوس طليقا" للشاعر الأنجليزى شلي shelley (1792_1822م) ، التى مهد لها بمقدمة طويلة حول الأنقلاب الصناعى والأدب ، وقد صدرت سنة 1946 . وفى هذه المقدمة يبرز تأثره بالناقد الماركسى الأنجليزى كرستوفر كودويل من خلال كتابيه "دراسات جديدة فى ثقافة محتضرة" ، و"الحلم والواقع" . والمقدمة تجسد الاتجاه الفكرى للويس عوض فى هذه

1 _ لويس عوض : بلوتلاند وقصائد أخرى مطبعة الكرنك بالفجالة ، القاهرة . 1947 ص ، 25 .

المرحلة التى مال فيها الى "الاشتراكية الديمقراطية"[1] وربما كان أكثر تعاطفا مع الاشتراكية المادية العلمية. وبما أن لويس عوض كان أستاذا بالجامعة يدرس الأدب الأنجليزى ، فقد كانت نماذجـــه التطبيقية يختارها من هذا الأدب الذى يتعامل معه . ومن ثم جاءت المقدمة مرتكزة أســاسا على مبادئ الفلسفة الماركسية ، من حيث العلاقة الجدلية بين البنية الفوقية والبنية التحتيــة، اذ يذهب لويس عوض الى القول بأنه : "لا سبيل الى فهم المدرسة الرومانسية التى انتمى اليها شلــى على وجه التخصيص إلا إذا درسنا حالة أنكلترا فى عصر الانقلاب الصناعى"[2]. فهو يرى بأن الأدب نتاج التفاعل بين الجانب المادى والجانب الاجتماعى الفكرى، وبالتالى فلا يمكن دراسته منفصلاعن العوامل التى أوجدته . وهذا العنصر يشكل قاعدة فى النقد الواقعى . وانطلاقا من ذلك فســر سبب ظهور الطبقة البورجوازية بتقهقر المد العربى ، وانفتاح سبل التجارة أمام أوربا التى عرفــت نهضة فكرية وعلمية وصناعية ، ساعدتها فى ذلك توفر الديمقراطية وحرية التجارة . وقد كانت النزعــة الفرديــة التى اتسمت بها البورجوازية من العناصر الأساسية المكونة للمذهب الرومانسى . وبذلــك راح لويس عوض يتابع تاريخ نشأة الرومانسية وتطورها فى الأدب مستشهدا بنماذج من الأدب الانجليزى ليؤكد بأن الرومانسية هى وليدة التطور الصناعى وظهور الحركة البورجوازية بفلسفتها الفرديـــة . وانطلاقا من المبدأ الماركسى الهيجلى الذى يرى بأن "كل وضع اجتماعى يحمل فى ذاته بـــذور نقيضه أو فنائه ، ويخلق الظروف الاجتماعية والاقتصادية لظهور نظام اجتماعى جديد عن طريـــق الصراع الذى يؤدى الى هذا التركيب الجديد"[3]، فإن لويس عوض يرى بأن الصناعة التى كانت سببهـــا فى ظهور البورجوازية والرومانسية ، هى التى أدت الى القضاء عليهما ، بسبب اهتمام البورجوازيـــة بالانتاج وإهمالها للطبقة العاملة المنتجة فى المصانع والمعامل ، والتى تتشكل من القوى الكادحــة المحرومة . الى جانب ذلك فهو يرى بأن النزعة الفردية فى الرومانسية هى التى أدت الى ظهور ماسمى بـ"البرج العاجى" "la tour d'ivoire" ، حيث يفسر ذلك تفسيرا طبقيا ، فيرى بأن الطبقـــة البورجوازية" لما انحطت . . واستهلكت قوتها الدافعة تحولت فلسفتها الفردية الى نزعة شخصيــة، فأصبح شعراؤها فرديين بالمعنى الشخصى ، واعتزلوا العواطف الكلية وانغمسوا فى العواطـــف الجزئية . ابتدعـوا نظرية (الفن للفن) ليستروا وراءها عجزهم عن المساهمة فى بناء العصر، وسكنوا الأبراج العاجية ، وتراجعوا أمام الحياة ، وهربوا من الحاضر الى الماضى ، وزالت منهم النبوة ، وانقطع ذلك النفس الجبار الذى يدفع الى الأمام الفرد والمجتمع وكل شيء من أمواج البحر الى أوراق الشجر الى عقل الانسان"[4].

والواقع أن لويس عوض من خلال مقدمات "بلوتلاند" و"بروميثيوس طليقا" و"فى الأدب —

---

1 — انظر د . لويس عوض: الثورة والأدب ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ، 1967 ص 8 .
2 — لويس عوض: بروميثيوس طليقا ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1946 ص 1 .
3 — انظر : مدخـل البحث ، ص 32 .
4 — لويس عوض: بروميثيوس طليقا ، ص 78 .

الأنجليزى الحديث" الذى صدر سنة 1950، قد استطاع أن يرسي أسس النقد الواقعي الجديد . على الرغم من أن كتابه الأخير قد احتوى بعض المناهج الأخرى كالمنهج النفس الفرويدى الذى بدا واضحا فى دراسته عن د . هـ . لورنس Lawrence (1885ـ1930م) . والكتاب بصفة عامة عبارة عن تحليل اجتماعي ماركسي للأوضاع الاقتصادية فى بريطانيا خلال المرحلة البورجوازية ، مدعما ذلك بنماذج من إنتاج الأدباء وأقوال المفكرين .

وكما سبق أن قلنا فإن لويس عوض بعد ذلك أخذ ينحو نحو تكوين اتجاه نقدى واقعي اشتراكي يجمع فيه بين عدة اتجاهات متناقضة ليخرج بما سماه "الفلسفة الاشتراكية السليمة" التى "تقوم على الاعتراف الأعظم وتستنكر الإنكار الأعظم . فهى ترى فى كل مدرسة من مدارس الفكر والفن والأدب وجها ايجابيا خلاقا يضيف الى التراث العظيم ، وهذا الوجه الإيجابى الخلاق هو نقد الحياة ، ترى أن فى المثالية قوة هى نقد المادية ، وفى المادية قوة هى نقد المثالية ، وفى الفردية قوة هى نقد الجماعية ، وفى الجماعية قوة هى نقد الفردية ، وفى الشكل قوة هى التحذير من خطر المضمون ، وفى المضمون قوة هى التحذير من خطر الشكل "[1] . وهكذا راح الدكتور لويس عوض يوسع من مفهوم الواقعية أو "الأدب للحياة" حسب نظرته ، ليجعل منها اتجاها إنسانيا عاما . وسنعود الى الحديث عن هذا الاتجاه الجديد فى نقد الدكتور لويس عوض ضمن الفصول التالية ، وذلك من خلال أهم كتبه "الإشتراكية والأدب" (1963) ، و "مقالات فى النقد والأدب" ، وغيرهما .

ومما تجدر الإشارة اليه أن الواقعية فى النقد العربى قد ارتبطت منذ بداية ظهورها بالجانبين الاجتماعى والسياسى . وازداد هذا الترابط قوة بعد الحرب العالمية الثانية حيث كان معظم النقاد الواقعيين يعملون فى حقل السياسة . وبذلك أصبح النقد والأدب لا يمثلان عندهم الا جانبا من جوانب اهتماماتهم الواسعة التى يسعون بواسطتها الى تجسيد طموحات الطبقة الجديدة . خاصة وأن هذه الفترة قد عرفت أحداثا هامة كان لها صداها فى المجالين الأدبى والنقدى . فقد انتشرت الأفكار التحررية فى معظم أجزاء العالم ، الى جانب امتداد التيار الاشتراكى واستقلال بعض البلدان العربية كسوريا ولبنان (1946) ، وتكوين "اللجنة الوطنية للطلبة والعمال" فى مصر سنة 1946 بعد الانتفاضات العمالية والطلابية المتكررة . فى الوقت الذى تهتز فيه الجزائر تحت وقع مذبحة 8 ماى 1945 التى ساهمت فى تأجيج غضب الشعب ، والإسراع بالثورة على الاستعمار . كما عاش العرب أحداث الحرب العربية الاسرائيلية الأولى عام 1948 . كل ذلك أحدث غليانا فى المجتمع العربى الذى أصبح ينشد الحرية والتغيير فى جميع المجالات الحياتية الفكرية والأدبية . واشتد الصراع بين التيارين ، التيار اليمينى الممثل فى "الاخوان المسلمين" والتيار اليسارى الممثل فى التنظيمات الماركسية المتعددة . ومع ازدياد انتشار الوعي لدى الطبقات الشعبية الكادحة ، وامتداد روح الاشتراكية بمختلف مفاهيمها الى أغلب المثقفين ، الى جانب

---

1 ـ د . لويس عوض: الاشتراكية والأدب ، ص، 57 .

ربط التنظيمات الحزبية سياستها بالحرية السياسية والعدالة الاجتماعية، واشتداد دعوة النقاد والمفكرين الى ضرورة التزام الأديب بقضايا الجماهير . فى هذا الوقت برزت ثورة 23 يوليو 1952 التى قضت على الحكم الملكى ، وحررت مصر من الاستعمار الانجليزى، وأرست دعائم الثورة الاجتماعية الاشتراكية . واستطاعت فى بداية الأمر أن تعكس فى مكوناتها الفلسفية الأيديولوجية معظم الاتجاهات السياسية السائدة فى تلك الفترة داخل مصر . إلا أنها سرعان ما اتخذت إجراءات حاسمة بعد حلها للأحزاب السياسية، ووقوع أحداث 12 يناير 1954 التى تبعتها أزمة 25 مارس فى السنة نفسها . فقامت بغلق جريدة "المصرى" لسان حزب الوفد ، واعتقلت مجموعة كبيرة من المفكرين اليساريين وزجت بهم فى السجون . ثم جاءت نقابة الصحافيين ففصلت العشرات من الكتاب التقدميين . كما قامت الجامعة بفصل أكثر من خمسين أستاذا فى مختلف ميادين العلوم الإنسانية والطبيعية ، وكان من بين هؤلاء الأساتذة محمد مندور ، ولويس عوض، ومحمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس وغيرهم . وتطورت الثورة بعد ذلك نحو الجبهة التقدمية ، وذلك منذ مؤتمر باندونغ عام 1955 الى عـــام الوحدة المصرية السورية 1958 مرورا بأحداث معركة السويس عام 1956 . وامتد تطورها هـــذا ليشمل جميع المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية . واستجاب اليساريون لهذا التطور فكريا وأدبيا ونقديا . وأخذت الحركة الواقعية مكانتها فى النقد العربى المعاصر خلال هذه الفترة التى عرفت التقاء الجيلين جيل "عصر الليبرالية والانفتاح الديمقراطى" بزعامة عباس محمود العقـــاد والدكتور طه حسين ، وجيل "العصر الجديد" بأقطابه سلامة موسى ومحمد مندور ، ولويس عوض، ومحمد مفيد الشوباشى ، وأنور المعداوى ، وعلى الراعى ، وعبد القادر القط ، ومحمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ، وغيرهم من الذين كانوا يحملون راية "الواقعية الجديدة" فى النقد أو فـــى الأدب أو فى الفكر بأوجهــه المختلفــة .

ويذهب الدكتور غالى شكرى فى حديثه عن الجيلين الى وصف عصريهما بأوصاف تبدو غريبـــة، فالأول هو "عصر العمالقة" والثانى هو "العصر العملاق"[1]، ولا ندرى إن كان يهدف من وراء ذلك الى الى التقليل من أهمية نقاد وأدباء العصر الأخير لانتسابهم إليه ، خلافا للأول الذى أنسبه لمـــن وجدوا فيه . والواضح أن ذلك "الوصف يخرج العبقرية عن سياقها التاريخى"، ويفرغ الحركـــة النقدية الجديدة من تأثيرها ودورها فى المجتمع المعاصر، وكأنها لم تضف شيئا الى ما جاء به من سماهم بـ"العمالقة" .

وعلى كل فقد شهدت هذه المرحلة فى بدايتها ظـهور جريدة "الجمهورية"[2] ومجلة "الرسالة الجديدة"[3]، واللتين تم على صفحاتهما الالتقاء بين الجيلين ، وذلك من خلال الصراع الفكرى والأدبى

1 ــ انظر ، د . غالى شكرى : سوسيولوجيا النقد العربى الحديث ، ص 56 .
2 ــ جريدة يومية ظهرت فى ديسمبر 1953 .
3 ــ مجلة شهرية صدرت فى أول افريل 1954 وتوقفت عام 1957 .

والنقدي الذي دار حول "المدرسة الواقعية في الأدب" ، ومدرسة "الفن للفن" ، وكانت الحملة الأولى موجهة ضد سلامة موسى بعد نشره مقالا قصيرا في جريدة "أخبار اليوم" سنة 1952 بعنوان "الأدب للشعب" ، فحشد له يوسف السباعي في "الرسالة الجديدة" التي كان يرأس تحريرها — " عشرة كتاب على رأسهم العقاد لا ليناقشوا الرجل ، بل ليعقدوا مهرجان سباب"[1]. وقد خرج سلامة موسى من هذه المعركة مبلورا اتجاهه الفكري والنقدي في كتابه "الأدب للشعب" الذي صدر سنة 1956 ، وجمع فيه معاركه مع العقاد وتوفيق الحكيم وغيرهما ، محاولا بذلك توضيح اتجاهه ودعوته الى "الأدب للحياة" من خلال بعض الجوانب التطبيقية التي اتسمت في غالبيتها بالأحكام العامة . كما دخل المعركة الى جانب سلامة موسى الدكتور لويس عوض بما كتبه حول "الإنسانية الجديدة" ، وردوده على الدكتور طه حسين ، ولم تنحصر المعركة عند الواقعيين الرواد بل امتدت لتشمل الطليعة من أمثال محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس وعلي الراعي ، ولطفي الخولي ، وغيرهم .

واتسمت الدعوة الى ربط الأدب بقضايا المجتمع عند محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس بالتحمس الشديد ، وبالثورة على جميع الأدباء والشعراء والنقاد الذين لم يرتبطوا في كتاباتهم بقضايا المجتمع أمثال عباس محمود العقاد ، وطه حسين ، وتوفيق الحكيم ، وابراهيم عبد القادر المازني ، وأحمد شوقي ، وأحمد زكي أبوشادي ، وغيرهم . وبلغت الواقعية الاشتراكية في كتاباتهما مرحلة من النضج اتسمت بوضوح المنهج الذي يرتكز على أسس النقد الماركسي وفلسفته ، والى جانب الجمع بين التنظير والتطبيق . الشيء الذي سمح لهما بطرح قضايا الواقعية وإشكالياتها . ويعد كتابهما "في الثقافة المصرية" الذي ظهر عام 1955 من بين الكتب القليلة التي أثارت جدلا واسعا حتى بين الواقعيين أنفسهم[2] ، بسبب تشددهما وتطرفهما في بعض الأحكام النقدية وميلهما الى "الواقعية الاشتراكية" بالمفهوم اللينيني الذي يطالب الكاتب بالانحياز التام الى الطبقة العاملة واحتضان قضاياها ، والا ينعزلوا عن الأغلبية الشعبية الساحقة وأن يكون التعبير عن انحيازهم المذهبي واضحا .

والواقع ان ظهور مثل هذا الانحياز عند بعض النقاد والأدباء الواقعيين في تلك الفترة يعد أمرا طبيعيا له ما يبرره إذا ما ربطناه بالظروف والعوامل المحيطة بدعاة الواقعية وفلسفتها الاجتماعية والاقتصادية لا سيما وأن هذا الانحياز لم يكن للطبقة البورجوازية أو الأرستقراطية

---

1 — د . غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ، ص. 95 .

2 — من ذلك ظهور مقال في مجلة "الرسالة الجديدة" سنة 1956 بعنوان "نقادنا الواقعيون غير واقعيين" لصاحبه كمال يوسف ، الذي حاول تفنيد ما ذهب اليه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في كتابهما المذكور معبرا في ذلك عن وجهة نظر يسارية مخالفة لنظرتهما . ويذهب الدكتور غالي شكري في كتابه "سوسيولوجيا النقد العربي الحديث" ص 116 الى القول بأن صاحب المقال هو "المفكر الماركسي المعروف أبوسيف يوسف ، الذي ينتمي الى جيل الناقدين المذكورين" .

أو لغدهما ، وانما كان الانحياز للواقع المصرى والى الأغلبية الشعبية التى يتكون منها هذا المجتمع، والتى عانت الأمرّين رغم كثرة عددها وطول حرمانها . وهى الطبقة التى ينتمى اليها هؤلاء الكتاب والنقاد ، سواء كان هذا الانتماء بحكم النشأة ، أوالمصلحة المتقاربة ، أو الايمان بفلسفة التغيير الجذرى من أجل تلك الطبقة العاملة الكادحة .

وانطلاقا من ذلك كانت ثورة محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس على الواقع ، وعلى كل شيء يمكن أن يقف حاجزا أمام أداء الأديب لرسالته الاجتماعية والفنية . فواقعيتهما "واقعية اشتراكية ثورية" تهدف الى اصلاح المجتمع ، والثورة على أوضاعه السيئة . أما النقد فهو الحارس الأمين لهذا المجتمع وما فيه من قيم تقدمية ثورية .

ويمكن القول بأن "الواقعية الاشتراكية "قد أخذت بدايتها من هذه المرحلة فى وضع أسسها الفلسفية والنقدية ، وتكوين ما يمكن تسميته بـ"نظرية النقد الواقعى" رغم اختلاف وجهات النظر بين النقاد ، وبروز عدة اتجاهات نقدية واقعية . الشيء الذى يجعلنا نكتفى فى حديثنا عن هذه المرحلة بذكر أهم العوامل التى ساهمت فى تطوير الواقعية وازدهارها فى النقد العربى المعاصر مع ذكر لأهم معالمها وأقطابها ، مرجئين الحديث عن قضاياها واشكالياتها واتجاهاتها فى النقد العربى الى الفصول الأخرى .

وهكذا عرفت هذه المرحلة من مراحل تطور الواقعية فى النقد العربى حملة أخرى مضادة كانت وجهتها هذه المرة الدكتور عبد القادر القط الذى أصدر كتابه النقدى الأول "فى الأدب المصرى المعاصر" سنة 1955 ، محاولا الجمع فى دراسته بين جمال الشكل واجتماعية المضمون . وكان الهجوم عليه قويا ، فصمت طويلا ، رغم اتجاهه الوسطى . كما شهدت هذه المرحلة أيضا صراعا آخر وقع سنة 1959 بين الدكتور محمد مندور ورشاد رشدى حول وظيفة الأدب ودوره فى المجتمع ، فقد كان رشاد رشدى من المتأثرين بالنقد الجديد عند ت .س .إليوت T.S.Eliot (1888 ـ 1965م) الذى يرفض الوظيفة الاجتماعية للأدب ، ويرى فى العمل الفنى كيانا مستقلا عن صاحبه والظروف المحيطة به . فى الوقت الذى كان فيه محمد مندور يدعو الى ماسماه بـ"المنهج الأيديولوجى "فى النقد الأدبى . هذا المنهج الذى ينظر الى العمل الأدبى من حيث خدمته للمجتمع ، ومن ثم يؤكد ضرورة ارتباط الأديب بمنطق العصر وحاجات البيئة والمجتمع . لذلك تصدى محمد مندور لرشاد رشدى ومنهجه ، ودافع عن الأصول العامة للنظرية الواقعية فى الأدب والنقد ، وعن الأصول الجمالية للعمل الفنى . ولم تبق المعركة بينه وبين رشاد رشدى فى حدود الموضوعية بل ابتعدت عن ذلك ، وأصبحت عبارة عن متاهات لفظية وتبادل للسباب .[1]

والواقع أن محمد مندور قد أخذ يتجه الى الواقعية الاشتراكية فى العشر السنوات الأخيرة من حياته ، حيث بدأ الحديث عنها فى كتابه "الأدب ومذاهبه " الذى ظهر عام 1955 ، واشتد

---

1 ـ انظر د . رشاد رشدى :النقد والنقد الأدبى ، دار العودة ، بيروت ، 1971 ، ص 7 .

حماســه إليها بعد زيارته للاتحاد السوفياتي وظهور كتابه "جولة في العالم الاشتراكي" عــام 1956، ثم كتابه "قضايا جديدة في أدبنا الحديث" 1958، الذي حاول فيه تطبيق بعض أسس منهجه النقدي الجديد الذي تحدث عنه في كتابه "النقد والنقاد المعاصرون".

كما عرفت هذه المرحلة تحول الخطاب النقدي لدى توفيق الحكيم من اتجاه "الفن للفن" الى المدرسة الواقعية الجديدة" التي يقول متحدثا عن أدبائها ونقادها واتجاههم الجديد، لقد "فهمـــت غرضهم جيدا فهم يريدون أن يقوم الأدب على التجربة الحية لإنسان أو عصر أو شعب. وأن تكون هذه التجربة صادقة. ومن هنا جاء اهتمامهم بالواقعية، فلا تزييف ولا إغراق ولا تهويل حتى لا تفسد الصور، وتحتجب الحقائق التي هي وسيلة العصر الحديث لفهم نفسه ووعي مشكلاته، وإدراك مدى قدرته على حلها، والكفاح من أجل التطور بمصيره. وبذلك يخرج الأدب من وظيفة الحلية الهديمة الساكنة فوق الصدور. هذه النظرة الجديدة الى الأدب عند شبابنا صائبة لأنها وليدة الصدق لأنها نتيجة طبيعية، إنها رد فعل طبيعي لعصر (أدب الكتب) الذي طغى طغيانا جارفا علــى أدبنا العربي طوال سنوات عديدة خلت، بل طوال قرون. فقد كان مجرى حياة الأديب في تلك العصور هو أن ينهج من كتب ويصب في كتب، أما تجربته الخاصة في الحياة واتصال الشخص بمجتمعه وعصره فلم يكن لهما في أغلب ماينتج حساب. وهم أيضا على حق عندما أرادوا البحث في مقاييس أخرى للجمال الفني من حيث الأسلوب والمضمون تتفق مع نظرتهم الجديدة، فمن حقهم أن يفتح أمامهم باب الاجتهاد" (1). وانطلاقا من هذا الموقف الجديد الذي يكشف عن التقاء الرؤية النظرية بالممارسة الإبداعية، اتجه توفيق الحكيم الى مناصرة الأدب الواقعي، وخاصة الحركـــة الشعرية الجديدة التي ارتبطت منذ ظهورها بالواقع العربي وبقضايا مجتمعه. ومن ثم رأى بــأن المستقبل سيكون للأدب الواقعي الذي يعبر عن التجربة الحية تعبيرا صادقا، الا أنه يحـــذر الأدباء والنقاد الواقعيين من المغالاة خوفا من الانحراف بها وتحويلها الى مجرد تسجيل آلي للواقع.

إن هذه المرحلة قد شهدت تحول الكثير من النقاد والأدباء عن اتجاههم الأدبي الأول، الكلاسي، أو الرومانسي، أو غيرهما، نتيجة للتطور الكبير الذي أحرزته الواقعية في الميدانين الأدبي والنقدي، وارتباطهما بالظروف العامة التي عرفها المجتمع المصري بصفة خاصة والعربي والعالمي بصفة عامة. لذلك أخذ الأدباء يتجهون نحو الواقعية إيمانا منهم بأنها تشكل بفكرها وأدبها ونقدها مدرسة المستقبل. من ذلك تخلي أنور المعداوي عن اتجاهه الرومانسي، وعما سماه بـ"الأداء النفسي" وارتباطه بما دعاه بـ"النقد الاتجاهي" الذي اعتمد فيه الالتزام الوجودي، محاولا تجاوز الالتزام السارتري المقتصر على النثر وحده، وتوسيعه ليشمل الشعر أيضا. وهو مانجده في كتابه عن علي محمود طه، وكذلك في كتابه الآخــر "كلمات في الأدب" الذي صدر سنة 1966.

---

1 ـ توفيق الحكيم: (الأدب تجربة وفكر ومعرفة)، جريدة "الشعب" ع. 203 بتاريخ 1956/12/25، ص. 4.

ومما ساعد على بروز الواقعية وسيطرتها في المجالين الأدبي والنقدي خلال هذه المرحلة هو انتشار الفكر الاشتراكي ، وتوجه الصحف والمجلات الى تدعيم الثورة الاجتماعية ، والمسار الاشتراكي — الذي أخذت بذوره تطرح في الواقع الاجتماعي المصري — وذلك بدراسة الواقع وكشف حقائقه . حيث خصصت أغلب الصحف والمجلات أبوابا يحررها كتاب ونقاد يساريون تدور موضوعاتها حول الواقع الفكري والأدبي والاجتماعي . من ذلك ماكان يكتبه صلاح حافظ في مجلتي "روز اليوسف" ، و"صباح الخير" بعنوان "انتصار الحياة" ، وما كان يفعله أيضا لطفي الخولي في المجلة الأخيرة "صباح الخير" إذ حرر بابا بعنوان "تعلم حقوقك" وفي كل من البابين نجد الاهتمام الواضح بالفكر الاشتراكي ، وبالطبقات العاملة ودورها في المجتمع ، مع تشريح لأوضاعها وعلاقاتها بالثورات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية . وفي هذه المجلة أيضا "صباح الخير" كان حسن فؤاد يحرر بابا آخر مكملا للبابين السابقين بعنوان "الفن للحياة" ، واتجه فيه كسابقيه اتجاها يساريا تقدميا . وهو ما نجده أيضا في صحف الثورة ومجلاتها كجريدة "الجمهورية" التي حملت راية العهد الجديد ، ثم "الشعب" و"المساء" اللتين ظهرتا عام 1956 . وقد اتجهت هذه الصحف منذ البداية نحو اليسار . حيث خصصت جريدة "الشعب" صفحة يومية للأدب يشرف عليها الكاتب التقدمي عبد الرحمن الشرقاوي ، ويساعده الشاعر اليساري نجيب سرور في الرد والتعليق على رسائل القراء وتوجيههم . وهو ماسارت فيه صحيفة "الجمهورية" التي رفعت شعار "الأدب في سبيل الحياة" في ملحقها الأسبوعي الذي خصصت له صفحتين يتولى الإشراف عليه الناقد الواقعي الدكتور لويس عوض ، الذي استطاع أن يجمع حوله كتاب المدرسة الجديدة من الشباب الذين أخذوا بتوجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع على أساس الفكر الاشتراكي ومبادئ الواقعية . وهو النهج الذي سارت فيه أيضا مجلة "الهدف" التي ظهرت عام 1956 ، وكان هدفها الالمام بجميع جوانب الثقافة من فكر وفن وأدب وسياسة واقتصاد واجتماع . . رغبة منها في نشر الوعي لدى الطبقات الشعبية العاملة . رافضة بذلك ثقافة النخبة التي تكون حكرا وامتيازا لطبقة معينة . فالثورة عندها قامت للقضاء على مثل هذا الاحتكار والسيطرة في جميع الميادين المختلفة . ومن ثم رفضت الأدب الرومانسي الانعزالي ، واتجهت الى الواقعية تؤيدها وتدعو الى مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع . وقد كان من ضمن كتابها من النقاد محمود أمين العالم ومحمد مندور . كما اتجهت الى تشجيع الأدب الشعبي وفنونه ، والاهتمام به . حيث وجد هذا النوع من الأدب عناية لدى الناقد أحمد رشدي صالح من خلال كتابيه الرائدين عن "الأدب الشعبي" ، و"فنون الأدب الشعبي" ، والذي ساهم أيضا في إثراء النقد الواقعي من خلال ماكتبه على صفحات الجرائد والمجلات . غير أن أحمد رشدي صالح لم يواصل مسيرته النقدية . ويرجع الدكتور غالي شكري ذلك الى "الايام الأربعة التي أمضاها في معتقل القلعة في يناير (كانون الثاني) 1959 ، قد أعادت الى ذاكرته سنوات الزنزانة بين عامي 54 و1956 ، فنفيا ماضيه دفعة واحدة ، وغسل دماغه بيديه لا بيد عمرو ، ولم يعد للنقد أو للأدب

الشعبي مرة أخرى"[1]. ذلك أن مسيرة الواقعية في النقد العربي المعاصر بعد الحرب العالميـــة الثانية قد اعترتها هزات عديدة جعلتها تبدو وكأنها تسير في خط منكسر خاصة وأن هذه الهزات تزداد شدة كلما ازدادت الواقعية تطورا وانتشارا .

واذا كانت الهزة الأولى في حياة الواقعية أوفي حياة هذا" الجيل المعذب"كما سماه الدكتور غالي شكري قد وقعت بين عامي 54و1956 ، ولم تؤثر كثيرا في مسيرة الواقعية بسبب التحـــول السريع الذي عرفته ثورة 23 يوليو مما أعطى دفعا قويا للواقعية وحركتها ، فإن الهزة الثانية التـي جـرت بين عامي 59 و 1964 قد أثرت كثيرا بسبب طول غياب بعض النقاد الواقعيين وراء الأسوار وتراجع البعض الآخر من ذوي النفوس الضعيفة كأحمد رشدي صالح ، ومجاهد عبد المنعم مجاهـــد ولمعي المطيعي ، وغيرهم . وقد ذهب بعض الدارسين الى جعل الوحدة بين سوريا ومصر عـــام 1958 سببا في اعتقال بعض المفكرين والأدباء والنقاد اليساريين والديمقراطيين ، غير أن الدكتور غالي شكري قد ذهب مذهبا آخر فرأى أن السبب يعود الى "تنامي الوعي التنظيمي لدى اليســار واقترابه من محطة التوحيد ، وتركيزه على ضرورة حل التناقض القائم بين شكل الحكم ومضمونه ، أي على مسألة الديمقراطية . . لهذين السببين — وأكررها ، تعاظم المد التنظيمي الموحد لليسار ، وتركيزه على قضية الديمقراطية — بدأت الأزمة الثانية في مسار العلاقة بين المثقفين والثورة منذ أواخر عـام 1958، وبدايات 1959، والتي ظلت قائمة عمليا حتى ربيع 1964 "[2]. والواقع أن أسباب الهـزة التي ذكرها الدكتور غالي شكري ، وإن كانت تبدو مقبولة في الظاهر ، الا أنها لا تمثل الأسبـــاب الحقيقية للأزمة التي تعود في أساسها الى بنية نظام البورجوازية الصغيرة التي عجزت عن مسايرة المسار الديمقراطي وفهم كنهه ، فلجأت الى خلق الأزمة للتقليل من الخطر الذي يداهمهـــا ، والمحافظة على وجودها بتصفية العناصر الثورية المهددة لها .

وعلى كل فقد شهد الوطن العربي وفي مقدمته مصر — خلال هذه المرحلة — أحداثـــا هامة ، فقد وقعت الوحدة بين مصر وسوريا عام 1958، التي لم تدم طويلا وانتهت بالانفصال عام 1961 كما قامت ثورة 14 يوليو (تموز) 1958 التي أطاحت بنظام الملكية في العراق . واستطاع حزب البعث الاستيلاء على السلطة بالعراق وسوريا في فبراير ومارس عام 1963 . كمـا انفرد بعد ذلك عبـــد السلام عارف بالسلطة في العراق بعد تخلصه من حزب البعث في اكتوبر 1963 . وقبل ذلك كانـت الجزائر قد أخذت استقلالها في يوليو 1962 . هذه الأحداث كان لها أكبر الأثر في مسيـــرة الواقعية ، لاسيما أن مصر قد شهدت في هذه الفترة بروز قرارات يوليو 1961 الاشتراكية والتـي عزلت أجزاء واسعة من البورجوازية المصرية عن الحياة الاقتصادية . واستطاعت الثورة أن تكسب بذلك تحالف العمال والفلاحين وبعض فئات البورجوازية الصغيرة . وتدعمت هذه القرارات بتشكيل "الاتحاد

---

1 — د . غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ، ص، 97 .
2 — د . غالي شكري : النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث ، ص، 66 .

الاشتراكي " في نوفمبر 1961 ، وبصدور "الميثاق الوطني " في يونيو 1962 ، ثم صدور دستور 1964

إن هذه الأحداث المتتالية جعلت المثقفين اليساريين يلتفون من جديد حول القيادة الناصرية ، مواصلين بذلك مسيرتهم التي بدأوها ، ومن ثم تعود الى الواقعية حيويتها ونشاطها من جديد ، وتصبح "(صفحة الرأي) بجريدة الأهرام ، ومن بعدها مجلة (الطليعة)(1) ، ثم (الكاتب)(2) منابر(3) التجمعات الثقافية اليسارية بمختلف اتجاهاتها واجتهاداتها ، بالاضافة الى التغييرات التي طرأت على الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية بعد نقل ملكيتها الى الاتحاد الاشتراكي ، بالإضافة أيضا الى مجلات وزارة الثقافة وبقية مؤسساتها "(4) .

وهكذا أخذت الواقعية في الامتداد والتوسع ، فبرز جيل جديد من النقاد تسلم المشعل من الرواد الأوائل ، مواصلا بذلك المسيرة التي بدأوها . وكان من بين هؤلاء النقاد : الدكتور عبد المحسن طه بدر ، والدكتور عبد المنعم تليمة ورجاء النقاش ، وشكري محمد عياد ، وأمير اسكندر وسيد حامد النساج ، وأحمد عباس صالح ، وغالي شكري ، وجلال العشري ، ولطيفة الزيات وفؤاد دوارة ، وعلي الراعي ، وبدر الديب وصبري حافظ ، وغيرهم من الذين اضطلعوا بمهام الواقعية في النقد العربي المعاصر ، مع اختلافات بسيطة بين ناقد وآخر ، أو مجموعة نقاد وأخرى ، كما سنرى خلال حديثنا عن الاتجاهات الواقعية في النقد العربي المعاصر .

ومما تجدر الاشارة اليه أن الجيل الأول من النقاد الواقعيين في مصر قد بقي مواصلا الدعوة الى الواقعية نظريا وتطبيقيا ، ومن بين هؤلاء نذكر محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ، ولويس عوض ، وعبد الرحمن الخميسي ، وغيرهم . كما نشير أيضا بأن هؤلاء ، وأولئك هم الذين مايزالون يمثلون الواقعية في النقد العربي المعاصر الى وقتنا هذا بالاضافة الى جيل ثالث من تلاميذة هؤلاء النقاد أخذ ينمو في أواخر السبعينيات من هذا القرن ، ونذكر منهم الدكتور جابر عصفور ، فريدة النقاش ، سيد البحراوي ، نصر أبوزيد ، عزالدين نجيب ، وغيرهم .

وعلى الرغم من الظروف الصعبة التي مر بها الكتاب والنقاد الواقعيون فقد كانت فترة الستينيات وما بعدها بقليل من أخصب فترات الواقعية في النقد العربي المعاصر من حيث عدد الكتاب والنقاد الواقعيين من ناحية ، وثراء إنتاجهم الإبداعي والنقدي من ناحية أخرى ، الى جانب اتسام هذه الفترة بانتشار الفكر الاشتراكي داخل أهم الدول العربية ، وبروز بعض المحاولات الآخذة بالنظام الاشتراكي في الميادين الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، كما يبدو في الخطاب السياسي على الأقل . وعرف الوطن العربي في هذه الفترة أيضا أسوأ حدث مني به خلال حربه مع إسرائيل سنة 1967 .

---

1 — ظهرت سنة 1961 بإشراف لطفي الخولي .
2 — ظهرت في يناير 1965 بتحرير لطفي الخولي .
3 — عادت من جديد الى الصدور عام 1961 بإشراف أحمد عباس صالح ، وأحمد حمروش ، ولويس عوض ، ثم تغيرت أسرة تحريرها عام 1964 حيث تولاها كمال رفعت ، ومحمد أنيس ، وآخرون .
4 — د . غالي شكري : النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث ، ص 67 .

التى كشفت عن عجز الأنظمة البورجوازية الصغيرة ، وفشل شعاراتها القومية نتيجة محاولتها القفز على الواقع ، واهمالها للقوى الوطنية والديمقراطية . ومما لا شك فيه أن ذلك قد كان له أكبر الأثر فى المشاعر الوطنية التى صدمها صدمة أليمة ، فولد فى النفوس إحساسا مخيفا بالقهر والانكسار مازال آثاره الى الآن ، رغم محاولة جمال عبد الناصر (1918-1970م) قبل رحيله يوم 28 سبتمبر بإعادة بناء المجتمع والاستعداد للدخول فى معركة مع اسرائيل لاستعادة الثقة الى الإنسان العربى ووقعت الحرب بعده فى اكتوبر من عام 1973 . وعلى الرغم من نتيجتها التى تبدو فى الظاهر إيجابية ، الا أن ما انجر عنها بعد ذلك من عزل لمصر — كأكبر قوة عربية — عن الصراع القومى والوطنى العربى ، جعلها تفقد أهميتها .

وهكذا فمع بداية السبعينيات بدأت المواجهة بين السلطة الجديدة والمثقفين اليساريين والديمقراطيين والناصريين ، إثر تأييدهم لحركة الطلاب ومظاهراتهم ، واستقطابهم لبعض النقابات المهنية . وكانت البداية يوم 4 فبراير 1973 بصدور قرار هيئة التنظيم بالاتحاد الاشتراكي الذى يقر باسقاط العضوية العاملة لما يزيد عن مائة كاتب وصحفي ، وتعد هذه العضوية شرطا أساسيا لانتسابهم الى مؤسساتهم وممارسة أعمالهم . وكان من بين ضحايا هذا القرار الأدباء والنقاد الواقعيون الذين نذكر منهم : يوسف ادريس ، أحمد عبد المعطى حجازى ، فريدة النقاش ، أمير أسكندر ، جمال الغيطانى ، أحمد فؤاد نجم ، الدكتور على الراعى ، محمود أمين العالم ، الفريد فرج ، أمل دنقل ، الدكتور لويس عوض . . وغيرهم . ثم جاء القرار الثانى بنقل مايزيد عن مائة من العاملين فى الصحافة والثقافة والاعلام الى مصلحة الاستعلامات . وكان من بين هؤلاء أيضا أقطاب النقد الواقعى أمثال : عبد الرحمن الخميسى ، رجاء النقاش ، أحمد حمروش ، لطفى الخولى ، الدكتور غالى شكرى . . . وغيرهم . وصحب هذه الحملة أو تبعها إغلاق المجلات الثقافية كـ"الفكر المعاصر" ، و"الفنون الشعبية" و"المجلة" و "المسرح والسينما" ، وسلسلة "المكتبة الثقافية" . . الخ . ومع إبعاد هؤلاء المفكرين والنقاد والأدباء الواقعيين من مجال الاعلام والثقافة دخلت مصر مرحلة جديدة ، أقل مايقال عنها أن الواقعية قد اتخذت فيها مسارا جديدا فقدت فيه بعض المميزات التى عرفتها فى المرحلة السابقة وبخاصة الجانب الحياتى الذى تعد الواقعية انعكاسا له .

وعلى الرغم من عودة بعض هؤلاء المفصولين الى أماكن عملهم بعد تدخل أنور السادات فى الذكرى الثالثة لوفاة عبد الناصر فإن ذلك لم يكن الا تمهيدا لحدث أكبر كانت بدايته بما اشتهر بـ"ورقة أكتوبر" التى تدعو الى تدعيم القطاع الخاص وسياسة "الانفتاح الاقتصادى" ، أما نهايته ان كانت له نهاية فهى رحلة أنور السادات الى القدس يوم 19 نوفمبر 1977 التى انتهت بتوقيع "اتفاقية كامب دايفيد" بين السادات وكارتر وبيغن فى سبتمبر 1978 . التى مهدت لعقد "معاهدة الصلح" مع اسرائيل فى مارس 1979 . وقبل ذلك كان "الحزب الوطنى الديمقراطى" قد ظهر فى اغسطس 1978 متخليا عن كلمة "الاشتراكية" لأول مرة .

وكان ذلك بداية لمرحلة انحسار الواقعية داخل الوطن العربي بصفة عامة ، وفي مصر بصفة خاصة . حيث كان لقرارات 1973 وللظروف والأحداث التي تلت بعد ذلك الدور الكبير في هجرة عدد كبير من الأدباء والنقاد الواقعيين خارج مصر ، فتوجه بعضهم الى العواصم العربية كبيروت وبغداد والكويت والجزائر ، والبعض الآخر الى العواصم الغربية . أما من بقي منهم فقد " عرف نوعا من الهجرة الداخلية التي يعبر عنها بالصمت أو العزلة أو الكتابة المجانية "[1] ، حسب تعبير الدكتور غالي شكري . ولأن الواقعية هي الحياة نفس المجتمع في حركته وسكونه ، فهي ماتزال مستمرة تمارس تأثيرها بصورة أو بأخرى ، خاصة "أن الإنجاز لم يكتمل بعد .. ولأن الجيل لم ينته بعد ، لا ذاتيا ولا موضوعيا "[2] . على الرغم من أن ممارسة النقد الواقعي لم يعد عملا مباشرا داخل مؤسسات الثقافة وأجهزتها المتشعبة ، وإنما أصبح مقتصرا على الكتابة في بعض الصحف والمجلات أو تأليف الكتب أو محاضرات في بعض الجامعات وما الى ذلك .

ولعل هذا ما جعل النقد الواقعي يتجه عند بعض النقاد نحو "البنيوية التكوينية" تماشيا مع تطور الحركة التاريخية للواقع العربي .

ولئن كانت تلك هي حالة الواقعية في مصر فإن الأمر لا يختلف كثيرا عنها في بعض الأقطار العربية الأخرى التي شهدت خلال القرن العشرين حركة فكرية وأدبية ، وساهمت في إثراء النهضة العربية من خلال مفكريها وأدبائها ونقادها . ولعل سوريا ولبنان والعراق يعدون من أبرز الأقطار العربية المشرقية التي عرفت تطورا فكريا واقتصاديا وسياسيا كان له الدور في بعث الحركة النقدية الواقعية . وقد سبق لنا أن رأينا دور المفكرين والأدباء والنقاد السوريين واللبنانيين في مصر من حيث مساهمتهم في نشر الفكر العلمي وتهيئة الأرضية للواقعية وفلسفتها الفكرية ، وذلك منذ بدايات هجرتهم الى مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حيث لاحظنا بأن أغلب دعاة الواقعية في مرحلتها الأولى كانوا من الشوام الذين تأثروا بالثقافة الغربية ، وباتجاهاتها الفلسفية والعلمية من ناحية ، وبالأحداث الحياتية للمجتمع العربي من ناحية أخرى . وساعدهم في ذلك الجو العام الذي كانت تعيشه الحياة الفكرية والأدبية في مصر في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وهو ما افتقدوه في بلدانهم الأصلية .. الشيء الذي جعل من مصر - كما سبق أن رأينا - ملتقى للحركات الفكرية والنقدية الجديدة . وأعطى النقد العربي الذي ظهر فيها مكانة استثنائية . وبالتالي امتد أثر هذه الحركات الفكرية والأدبية والنقدية الجديدة الى معظم الأقطار العربية بتأثير من الظروف العامة التي كان يوجد فيها هذا الوطن خلال فترة مابين الحربين وما بعدها بقليل . حيث كانت أغلب الدول العربية تحت سيطرة الاستعمار الأوربي وبأشكال مختلفة . فقد تقاسم الاستعمار البريطاني والفرنسي لبنان وسوريا والعراق بموجب اتفاقية "سايكس بيكو" المبرمة بينهما ،

---

1 — د . غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ، ص. 28 .

2 — م . ن . ، ص . 133 .

سنة 1916 وكذلك قرارات مؤتمر سان ريمو 1920 التي أدخلت الاتفاقية الأولى الى التطبيق . فكانت العراق من نصيب بريطانيا ، ونالت فرنسا سوريا ولبنان . واستمر الاحتلال لهذه الأقطار الثلاثة الى غاية نهاية الحرب العالمية الثانية . حيث أخذت سوريا ولبنان استقلالهما سنة 1946، ثم تلاهما العراق بعد ذلك بسنتين .

وانطلاقا من تلك الأوضاع التي أفرزتها الحرب العالمية الأولى التي انتهت بامتداد الاستعمار الغربي الى معظم أجزاء الوطن العربي ، والقضاء على الدولة العثمانية، ونمو الطبقة المتوسطة في هذه الأقطار ، فإن مرحلة مابين الحربين قد عرفت غلبة الاتجاه الرومانسي في الأدب والنقد ، الذي ظهر كنتيجة طبيعية لهذه التطورات الجديدة التي مست المجتمع العربي من ناحية ، ولامتداد أثر الفكر الغربي واتجاهاته الأدبية والنقدية الى الأدب العربي ونقده من ناحية أخرى . ورغم مساوئ الاستعمار الغربي فإنه أيقظ الشعب العربي بشدة وعنف ، ودفعه الى الثورة عليه ومقاومته ، والأخذ بأسباب التقدم والتطور . وبذلك اتجه مفكروه الى الاهتمام بالحياة الواقعية لهذا المجتمع، فأخذت الأحزاب السياسية الاشتراكية والشيوعية في الظهور مع أوائل العقد الثالث من هذا القرن . وكان هدفها الأول في بداية الأمر تحرير الأرض العربية من الاستعمار الأجنبي ، ثم اتسعت سياستها لتشمل تحرير الانسان من سيطرة العادات والتقاليد البالية، وتحرير العمال والفلاحين الصغار من استغلال البورجوازية الصناعية ، والبورجوازية الاقطاعية الزراعية . خاصة بعد تطور القطاع الصناعي ، وازدياد عدد العمال ، ونمو الوعي لدى الطبقات الكادحة . وبذلك كانت " الواقعية السياسية "المنطلقة من الرؤية العلمية الموضوعية أسبق في الظهور من "الواقعية الأدبية" . وبالتالي فهي تعد من العوامل الأساسية التي مهدت لنشأة الواقعية في النقد العربي المعاصر . ذلك أن دعاة "الواقعية الجديدة "في بداياتها قد كانوا في معظمهم من العاملين في حقل الفكر والسياسة . وحتى الصحف والمجلات التي كانت تصدرها تلك الأحزاب السياسية الاشتراكية في هذه الأقطار الثلاثة لم تول الأدب والنقد في بداية الأمر اهتماما ، وانما كان جهدها واهتمامها متعلقين بالسياسة والاقتصاد ، والحياة العامة للمجتمع . وقد كانت فلسفة هذه الأحزاب مستمدة من أفكار ثورة أكتوبر الروسية التي وجدت عند بعض مثقفي العرب صداها . وبالتالي من يتبناها ويدعو اليها، محاولا تجسيدها في الواقع بأوجهه المختلفة السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

ويذهب حنا عبود الى اعتبار فترة العشرينيات من هذا القرن هي "فترة تأسيس المدرسة الواقعية السياسية التي على يديها تربت وخرجت المدرسة الواقعية في النقد والأدب"[1]. ولئن كانت الواقعية التي يقصدها حنا عبود في هذا القول هي "الواقعية الجديدة" التي بدأت تظهر في كتابات بعض نقاد هذه الأقطار مع أوائل الأربعينيات . في الوقت الذي كانت فيه "الواقعية

1 ـ حنا عبود : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، ص. 60 .

النقدية " تسود كتابات بعض الأدباء والنقاد خلال العشرينيات وما بعدها . ذلك أن "الواقعية الغربية" قد برزت في الأدب قبل النقد ، خلافا للواقعية الجديدة التي برزت في النقد قبل الأدب ولذلك نجد الكتابات النقدية الواقعية قبل الأربعينيات قليلة جدا ، من ذلك ما كتبه ابراهيم يزبك (1) في مجلة "العصر الحديث" العراقية حول الديمقراطية والأدب الواقعي ، فرأى بأن الأديب الحقيقي هو الأديب الذي لا يستطيع أن يتجرد في كتاباته الأدبية من رؤيته الفلسفية للحياة، ومن نزعته الفكرية ، وهو ديمقراطي لأنه إنساني النزعة (2). ويذهب عبد المجيد لطفي في حديثه عن ديوان الجواهري الذي صدر عام 1936 فيرى بأن "الديوان مشحون بالأدب الواقعي، الأدب العالي الذي يعبر بحق عن الحياة والاتصال" (3). فالواقعية عنده هي التعبير عن واقع الحياة والاندماج في أحداثها .

وفي هذه الفترة أيضا أخذ الأدب والفكر الروسيين طريقهما الى القارئ العربي ، فبدأ الحديث عن أعمال دوستويفسكي ، وغوغول GogoI (1809—1852م) ، وغوركي ، وغيرهم من الأدباء والنقاد ، الى جانب القيام بترجمة بعض أعمالهم الابداعية والنقدية . في الوقت الذي ترجم فيه خالد بكداش (4) كتاب " المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية " . كما ظهر كتاب "نشوء الأمم" لأنطون سعادة (5) (1904—1949م) عام 1938 ، الذي تحدث فيه عن نظرية الحزب الشيوعي في تكوين القومية والأمة . وقبل ذلك كانت مجلة "الطليعة" البيروتية قد ظهرت الى الوجود سنة 1935 (6) بإشراف غير مباشر للحزب الشيوعي ، واتجهت كزميلاتها (الإنسانية (7) ، الفجر الأحمر ، صوت الشعب (8) ، . .) الى الميدان السياسي . إلا أنها لم تهمل الأدب كسابقاتها ، فقد ظهرت فيها عدة مقالات ودراسات عن "الواقعية الاشتراكية" وأدبائها . من ذلك ما كتبه سليم خياطة حول الأدب التقدمي ودور مكسيم غوركي في تأسيس المدرسة الواقعية الاشتراكية (9) . وكذلك دراسة يوسف يزبك عن "الحركة الأدبية في العراق" التي ظهرت في المجلة نفسها عام 1937 ، وتحدث فيها عن دور الأدب في تحرير الوطن والانسان والمجتمع ، مبينا الجانب النضالي للحركة الأدبية في العراق .

---

1 — هو أحد مؤسسي الحزب الشيوعي اللبناني سنة 1924 .

2 — د . أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق ، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ، 1968 ، ص 355 . عن مجلة "العصر الحديث" ع 4 بتاريخ 15 حزيران 1937 ، ابراهيم يزبك : (الى الأدباء الديمقراطيين في الأقطار العربية) ص 9 ، 11 .

3 — م . ن . ص 355 .

4 — خالد بكداش سوري انضم الى الحزب الشيوعي اللبناني عام 1928 .

5 — أنطون سعادة ، لبناني من مؤسسي وزعماء الحزب القومي السوري .

6 — ظهرت عام 1926 بإشراف فؤاد الشمالي في بيروت .

7 — ظهرت في بيروت عام 1928 .

8 — ظهرت بسوريا عام 1936 .

9 — د . هاشم ياغي : النقد الأدبي الحديث في لبنان ، دار المعارف بمصر، القاهرة ، 1968 ، ج 2 ، ص 202 . عن مجلة "الطليعة" س 2 عام 1936 ، ص 614 ، سليم خياطة (جوركي الذي فقدته الانسانية) .

وفى نفس المجلة أيضا كتبت نجلاء عبد المسيح سنة 1937 تدعو الى الاهتمام بالطبقات الشعبية المحرومة فترى بأنه "قد حان لنا أن ننتبه الى القوى الجبارة الكامنة فى نفوس الجماهير الشعبية فنعمل على تثقيفها وتنويرها"(1). فهى تؤمن بقوة هذه الطبقات المهملة التى تحرك الإنتاج المادى فى المجتمع، وتسهم فى تطويره . وبالتالى فهى تدعو الى تفجير طاقاتها الكامنة بتوعيتها وتوجيهها الى ما يخدمها ويخدم المجتمع.

وعلى الرغم من أن مجلة "الطليعة" لم تستمر طويلا فقد توقفت سنة 1938 الا أنها استطاعت أن تساهم فى وضع الجذور الأولى للحركة النقدية الواقعية فى كل من لبنان وسوريا والعراق، وهيأت الجو لها من خلال نشر الفكر العلمى الحديث، وبخاصة الفكر الاشتراكى السياسى والاقتصادى والاجتماعى منه . وتدعمت "الواقعية الجديدة" بظهور مجلة "الطريق" سنة 1941 التى أعطت دفعا قويا لهذه الحركة النقدية من خلال مانشرته من دراسات ومقالات، تناول فيها أصحابها الجوانب الفكرية والأدبية والنقدية . وقد برز فى ذلك عدد من النقاد اتخذوا النظرية الواقعية منطلقا فى دراساتهم ومقالاتهم، ومن هؤلاء قدرى قلعجى فى كتاباته عن أبى العلاء المعرى، وفى حديثه عن أمين الريحانى (1876 ـ 1940م)، وعمر فاخورى (1896 ـ 1946م) . وكذلك هاشم محسن الأمين الذى تناول رواية "الأم" لمكسيم غوركى بالشرح والتحليل، مبينا خصائص ومميزات القصة الواقعية . كما كتب أنطون ثابت عدة مقالات من بينها ما كتبه عن "مهنة الكاتب" بعنوان "مهنتى وأثرها فى بناء الأمة" ، وكذلك مقاله عن "الفكر والعمل" الذى وضح فيه نظرة الفلسفة الواقعية الى العمل والفكر، والعلاقة القائمة بينهما . وفى نفس المجلة أيضا ظهرت كتابات محمد كرما ، وأميل الحايك ، ولميلى فارس ، وحنا نمر ، وغيرهم من الكتاب الذين ساهموا فى نشر الفكر العلمى الموضوعى ، والنظرية النقدية الواقعية .

وفى هذه الفترة أيضا تبلور التيار القومى فى شكله السياسى فبرز "الحزب القومى السورى" عام 1934، الذى امتدت فلسفته بعد ذلك الى كتابات بعض المفكرين والأدباء والنقاد السوريين واللبنانيين . فظهرت كتب قسطنطين زريق (ولد عام 1909م) "نظرات فى الحياة القومية المتفتحة" و "الوعى القومى" . كما ظهر كتاب عبد الله العلايلى "دستور العرب القومى" عام 1941 . واتجه البعض الى التعريف بفكرة القومية وكشف علاقتها بالشيوعية، ككتاب خالد بكداش "الشيوعية والقومية" الذى ظهر عام 1944، وكتاب "القومية العربية وموقفها من الشيوعية" لميشيل عفلق وصلاح الدين العطار . وغيرها من الكتب والمؤلفات الأخرى التى عالجت هذا الموضوع من جوانبه المختلفة، وربطته بالادب والنقد .

وقد برز فى هذه المرحلة ناقدان كان لهما دور الريادة فى إرساء أسس الواقعية الجديدة فى النقد العربى ، ونعنى بهما رئيف خورى (1912ـ1967م)، وعمر فاخورى (1896ـ1946م) .

---

1 ـ د . هاشم ياغى :النقد الأدبى الحديث فى لبنان . ص، 203 .

فالأول ، أي رئيف خوري يعد حسب قول حنا عبود "من مؤسسي المدرسة الواقعية في الأدب والنقد، ولا نعرف - حسب المصادر التي بين أيدينا - أحداً سبقه الى ذلك . ولا يختص رئيف بميزة السبق وحدها، بل يعتبر من أغزر الكتاب الواقعيين إنتاجا على الاطلاق . فمنذ عام 1934 وحتى عام 1950 قدم ما يقارب الثلاثين كتابا من شعر ونثر وقصة ونقد ودراسات"(1) . كما يعد رئيف خوري من أبرز كتاب مجلتي "الطليعة" و"الطريق" في المجالين الأدبي والنقدي ، ومقاله عن مكسيم غوركي الذي نشره في مجلة "الطليعة" سنة 1936 يدل دلالة واضحة على تأثر رئيف خوري باتجاه مكسيم غوركي الفلسفي والأدبي ، واتخاذه نموذجا للأديب الثوري الذي تجب محاكاته . إذ يقول عنه : "كانت في غوركي عناصر أربعة أساسية، وهي العناصر التي تؤلف الكاتب الثوري ، قل كل ثائر إن شئت :

1 — الجرأة على مجابهة الواقع ، وعدم دفن الرأس في رمال الصحراء كما تفعل النعامة اختباء من الصياد المطارد لها .

2 — فهم العوامل التي سببت هذا الواقع فهما صحيحا ، مجردا لا خطأ فيها ولا محاباة .

3 — تخطيط الطريق لإزالة هذا الواقع وتبديله بواقع أحسن منه .

4 — المضي قدما في هذه الطريق بغير تردد أو هوادة حتى يتحقق القصد .."(2) .

وانطلاقا من هذا الفهم الصحيح لمنهج مكسيم غوركي اتجه رئيف خوري الى الأدب العربي فأخذ يقيسه بهذا المنهج مستكشفا العلاقة القائمة بين كتابات بعض الأدباء وواقعهم فكتب عن ثورية أبي العلاء المعري المتشائمة وعلاقتها بمجتمعه والظروف المحيطة به . كما كتب عن ثورية الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي (1863—1936م) ، وكذلك ثورة معروف الرصافي (1875—1945م) ، وجبران خليل جبران (1883—1931م) ، وغيرهم من الأدباء والشعراء الذين كانت رؤيتهم للحياة والواقع واضحة كأبي الطيب المتنبي (915—965م) ، وحافظ ابراهيم (1871—1932م) وأحمد شوقي (1868—1932م) ، والشيخ ناصيف اليازجي (1800—1871م) ، وعمر فاخوري .. الخ ، ومن خلال كتاباته تلك وضح رؤيته الفكرية والفنية للأدب وللواقع . فرأى بأن الأديب هو صاحب رسالة يؤمن بها ، ويؤدي بها في مجتمعه . فالشاعر الزهاوي كما يقول :كان "فقيرا جدا من حيث الرنة الموسيقية إلا أن جميع هذه التقصيرات لا تحط من قيمة الزهاوي شاعرا وضع موهبته الشعرية الخصبة لخدمة الأمة العربية ، مرشدا محمسا لها ، هاتفا عند نجاحها ، متأثرا عند إخذالها"(3) . فهو يركز كما يبدو على المضمون الوطني ، ومن ثم رأى بأن الاهتمام بواقع الأمة العربية ، والتفاعل مع أحداثها قد جعلا من الزهاوي ، رغم تقصيره في بعض الجوانب الشكلية، شاعرا وطنيا ، هادفا ، وبالتالي رفض رئيف خوري موقف بعض النقاد تجاه شعر الزهاوي قائلا "إنه

1 — حنا عبود : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ص، 77 .

2 — م ، ن ، ص ، 69 .

3 — د . هاشم ياغي : النقد الأدبي الحديث في لبنان ج ، 2 ، ص، 209 .

من أشد بواعث الضحك أن يعمد البعض في بحث التيار التطرفي الذي كان يجري فيه الزهاوي الى تعليل ذلك باضطراب في كيانه الفيسيولوجي ، فكأن الأمة العربية التي عاش لها الزهاوي ليس فيها مواضع لتلك الانتقادات التي وجهها اليها في شعره ، وانما هي تهجمات منه بسبب جسد مختل مختل "[1] . فالزهاوي الذي حاول تعرية الواقع العربي ، وكشف عيوبه رغبة منه في إصلاحه وتوجيهه قد تحول عند بعض النقاد الى رجل مختل . وهو ما رفضه رئيف خوري معللا ذلك بربط الأدب بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يجد الأدب انعكاسا لها . وهو يرفض أن يكون الأدب صدى لهذه الأحداث بدلا من أن يكون قائدا وموجها ومدافعا . يقول في حديثه عن شعر الرصافي : "واذا كان لنا أن نشبه الشاعر بعربة ، فالرصافي قد أبى أن يكون عربة لمحض نزهة يتنزه بها قارئ وسامع ، لكنه قبل أحيانا كثيرة أن يكون عربة شحن تنقل ملء أوذ خاثر نافعة ، وهذا من ميزاته ، الا أنه ربما بالغ في تساهله واتباعه الهين ، فنقل مقادير وافرة من أقرب اللون والذخائر متناولا ، فأثقل عربته وبهظها .

وبعد ، فرب قائل : ولكن لماذا كان شأن هذا الشعر ما تصوره ، فلم يبدو منك هذا الاهتمام به ويغلب عليك هذا الاحترام له ؟ وهنا فلنوسع أولا مكانا لقليل من هذا الشعر ، قال الرصافي في قصيدة (تنبيه النيام) يصف شأن العرب والدولة العثمانية :

عجبت لقوم يخضعون لدولة يسوسهم بالموبقات عميدها
وأعجب من ذا أنهم يرهبونها وأموالها منهم ومنهم جنودها

وقال يصف آل السلطة :

تركوا السعي والتكسب في الدنيا وعاشوا على الرعية عاله
يتجلى النعيم فيهم فتبكي أعين السعي من نعيم البطاله
ما بهم ما يميزهم من بني السوقة الا رسوخهم في الجهاله
تلك والله حالة يقشعر الحق منها وتشمئز العداله
ليس هذا في الاشتراكية الا من الأمور المحاله
وهو في الملة الحنيفة السمحاء كفر بربنا ذي الجلاله "[2] .

ذاك هو الشعر الذي فرض نفسه على رئيف خوري لأنه يعبر عن الحقيقة الواقعية ، ويكشف سلبيات هذه الأمة ، ويدفعها الى الثورة على واقعها السيء الذي لا تقبله الاشتراكية ولا الملة الحنيفة .

واذا كان رئيف خوري قد أعجبه هذا اللون من الشعر ، فلن إعجابه به لم يكن وليد صور فنية جديدة أو إيقاع موسيقي رنان أو غير ذلك من الجوانب الشكلية التي كانت في فترة ما تمثل العنصر

---

1 — د . هاشم ياغي : النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ص 209 .
2 — م . ن . ص . 210 .

الأساس في تقييم العمل الأدبي ، وانما كان محكه موقف الشاعر من واقع الأمة العربية ، وايمانه القوي بدور الأدب في المجتمع . فشعر الرصافي كما يقول رئيف خوري : "أنا على يقين أنك لن تجد ابتكارا في صورة أو فكرة ، وستجد ألفاظا وصيغا كنت تحب أن تكون أدنى الى اللغة الشعرية ، وستهم بإصدار حكمك ، ولكن! تخيل نفسك أنك دخلت الى متحف عربي عريق ، وأراك الدليل سيوفا ورماحا وأقواسا ونشابا ، فتفرست فيها ، ورأيت كل شيء مثلوما أو ملويا أو مغطى بالصدأ ، فتساءلت غير مكترث، وما الوقوف عند هذه الأدوات العتيقة البالية ؟ وهممت بالانصراف ، فقال لك الدليل فجأة: إن ما تراه من هذه السيوف والرماح والأقواس والنشاب ، كان عدة العرب في يوم ذي قار ، كان سلاحهم في تلك الواقعة التي أثبتوا فيها وجودا أمام العرش الكسروي وصفعوا الأوتوقراطية الساسانية صفعة مشرفة . فكيف يكون عندئذ موقفك من تلك الأدوات العتيقة البالية ؟ ألا يغمرك الخشوع لدى الرمز العظيم الذي ترمز إليه ؟ أجل! وهذه أشعار الرصافي استطاعت أن تقتنص الاهتمام اقتناصا وتفرض الاحترام فرضا بالرمز السني الذي ترمز اليه .

إنها سلاح ماض سُلّ على عهد القهر الحميدي وشرع في وجه المستعمرين وهو فوق رؤوس الجامدين . إنها سلاح فارس من فرسان القول صنعه لنفسه ولشعبه في معركة الحرية والاصلاح ، والمعركة لما تنته ، وهو سلاح لا يزال فيه نفع وقوة"[1] . والنص كما يبدو لا يحتاج الى تعليق ، فموقف الناقد رئيف خوري من شعر الرصافي واضح ، ونظرته الى الحياة والى الأدب بصفة عامة لا تحتاج الى شرح أو توضيح . فرسالة الأدب قد سبق له أن حددها في العناصر الأربعة التي اتسم بها أدب مكسيم غوركي ، والتي ينبغي أن يتميز بها أدب كل كاتب واقعي ثوري مؤمن برسالته وبدوره في مجتمعه الصغير أو الكبير . ولا يعني ذلك أن رئيف خوري يهمل الشكل والجوانب الفنية في العمل الأدبي ، بل إننا نجده يهتم بالشكل ويربطه بالمضمون ربطا وثيقا . ففي كتابه "الدراسة الأدبية" الذي صدر عام 1939 يؤكد العلاقة الوثيقة بين ماسماه "المعنى والمبنى" ، ويفرد له دراسة مستفيضة يشرح فيها تلك العلاقة ، قبل أن ينتقل الى تطبيق تلك النظرة في دراسته لشعر أبي تمام وأبي العلاء المعري ، وغيرهما ، ويربط صورهما الفنية بالحياة الواقعية .

والواقع أن الحياة الأدبية والنقدية لرئيف خوري قد قسمها الدارسون الى مرحلتين ، المرحلة الأولى وتنتهي بظهور ترجمة كتاب "إن الأدب كان مسؤولا" لأندريه جدانوف سنة 1948 ، والكتاب يعرض الرؤية الجدانوفية إلى الأدب ودوره في الحياة . وفي هذه المرحلة كانت "الواقعية الجديدة" بفلسفتها الماركسية ، ومنهجها الموضوعي تسيطر على معظم أعماله الأدبية والنقدية ، وفيها كتب أهم مؤلفاته النقدية والفكرية ، مثل "الدراسة الأدبية" الذي ظهر عام 1939 ، وكتاب "الفكر العربي الحديث" 1943 ، وكتاب "الثورة الروسية" عام 1945 ، و"أمين الريحاني في

---

1 ـ د . هاشم ياغي : النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ص 211 .

حقيقته الديمقراطية الأمريكية" عام 1948 ، وغيرهما من المؤلفات والدراسات الأخرى .

أما المرحلة الثانية فتبدأ سنة 1950 ، وقد اتسمت في قسمها الأول بمخالفته للمنهج الماركسي خاصة في الجانب السياسي منه ، مما جعل نشاطه الفكري والنقدي يقل نوعا ما ، نتيجة لموقفه الجديد . حتى أننا نجده سنة 1955 في مناظرته الكبرى مع طه حسين حول "لمن يكتب الأديب للعامة أم للخاصة؟"(1) والتي دافع فيها عن الكتابة للعامة دفاعا مستميتا مبنيا على أسس الواقعية الاشتراكية، يعود في نهايتها ليختمها بإبراز موقفه الرافض للمذهب الماركسي، فيقول : "أيها الحفل الكريم : أنا أعلم أن الكثير مما قلته الليلة ، واعتصمت به في الدفاع عن موقف التزمته في هذه القضية يمتلىء بأصداء شنشنة عرفها الدكتور طه حسين وعرفتموها من أخزم ، وأخزم هنا هم أشياع المذهب الماركسي كما يبدو مطبقا بشكل رسمي في إحدى دول العالم .. فبالتالي إني أنكر أشد الانكار أن يكون التوجيه للأديب بقسر أو بإغراء من الدولة والحزب الحاكم ، أنكر أشد إنكار أن يكون معنى التوجيه للأدب تلقينا من الدولة والحزب الحاكم"(2) . إن رئيف خوري كما يبدو من النص يحاول الابتعاد عن المفاهيم الأدبية الستالينية ، ومن ثم فهو يعيد تقييم رؤيته الأدبية والنقدية في هذه المرحلة وفق خبرته وتجربته المكتسبة من المرحلة الأولى . وقد استمرت هذه الرؤية إلى غاية وفاته سنة 1967 .

وعلى كل فإن غاية هذا الفصل ليس استقصاء جميع جوانب الحياة النقدية ، والقضايا التي أثارتها الواقعية ، وإنما البحث عن المواقف التي ساهمت في بلورة "الواقعية" ، وطرح إشكاليتها في النقد العربي المعاصر . ومن ثم فلسنا في حاجة إلى الوقوف عند القضايا النقدية ما دامت الفصول الأخرى من البحث تتولى تغطية هذا الجانب .

أما الناقد الثاني عمر فاخوري فقد تأخر انضمامه إلى الحركة النقدية الواقعية حيث يبدو من كتاباته أنه اتجه إلى هذا المذهب مع بداية الأربعينيات متأثرا بالأوضاع العامة للوطن العربي ، بما كانت تنشره صحيفة "صوت الشعب" السورية ، التي يقول عنها بأنها "كانت آخر مدرسة تعلمت فيها سداد الفكر وصدق العمل ، سواء في إعلانها على النازي حربا لا هوادة فيها ، يوم كان النازي كل شيء ، أم في صمودها للدفاع عن خبز الشعب وحريته وسلامته .."(3) . وبالتالي فقد كان توجهه إلى الواقعية السياسية بمثابة البداية في التوجه نحو الواقعية في المجال النقدي . وبذلك أخذ يمد هذه الصحيفة وباقي الصحف والمجلات التقدمية الأخرى كـ"الطريق" ، و"المكشوف" وغيرهما بمقالاته ودراساته التي أخذ فيها بالمنهج الواقعي الاشتراكي ، مع محافظته على بعض العناصر الأساسية من اتجاهه الأول المتمثل في "الواقعية النقدية" ، وبخاصة في كتابه "أديب في السوق"

1 — أقامتها هيئة المحاضرات العامة في كلية المقاصد الاسلامية في بيروت سنة 1955 .

2 — رئيف خوري : الأدب المسؤول . دار الآداب بيروت . ط1/ 1968 ، ص. 101 .

3 — حنا عبود : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، ص. 117 .

الذى ظهر عام 1944 ، والذى يعد استمرارا لكتابه "الباب المرصود" الصادر عام 1938 . ولئن كانت نظرته الى الواقع فى الكتاب الثانى أكثر تطورا ووضوحا فى مجال النقد الواقعى بأوجهه المختلفة من سياسية واجتماعية وأدبية . ولا عجب فى ذلك فالأدب عند عمر فاخورى "مثل سائر الفنون الجميلة ظاهرة اجتماعية أصلا ، ووظيفة اجتماعية فعلا "[1] وبالتالى سخر عمر فاخورى من أصحاب البرج العاجى الذى يبنونه فوق السحاب بعيدا عن الواقع والحياة ، ورأى أن "العزلة الأديب فى برجه العاجى علاقة ملحوظة وثيقة بنظرية (الفن للفن) من النظريات المحدثة فى أوربا تسرب إلينا طرف منها مع ما راج عندنا من السلع المتنوعة التى تخلق هى الحاجة اليها أكثر مما تسد حاجة نحسها فعلا . بل ليس ذلك (البرج العاجى) الا رمزا يمثل الغربة فيه ما تنطوى عليه هذه النظرية من آراء وأحكام فى الآداب والفنون ، الفن للفن وحده ، لا لشيء آخر حتى ولا ليفهم .. "[2] . فعزلة الأديب فى نظر عمر فاخورى هى وليدة التأثر بنظرية الفن للفن الغربية . هذه النظرية التى لا ترتبط بمجتمعنا ولا تعبر عن حاجاتنا ، بقدر ما تثقل كاهلنا . فلكل مجتمع ظروفه التى تنتج أدبه ، وتوجهه الوجهة المعينة المرتبطة بحاجات المجتمع . بينما نجد أصحاب هذا المذهب "يعلنون على رؤوس الأشهاد أنهم لا ينظمون ولا ينثرون ولا يصورون ولا يلحنون من أجل هذا الجمهور المسكين الذى كتب عليه أن يحايثهم ويعاصرهم دون أن يقدر له أن يفهمهم أو يعجب بروائعهم ، ثم هم لا يلبثون حتى يعلقوا الآمال العريضة على الأجيال الآتية . فهم اذن يستبدلون جمهورا بجمهور أو قراء سيأتون بقراء ذاهبين ، وكأنها حوالة يسحبونها على المستقبل"[3] لذلك رفض عمر فاخورى هذا الاتجاه الأدبى وغيره من الاتجاهات الهروبية الأخرى التى لا ترتبط بالواقع ، ولا تساهم فى خدمة هذا المجتمع وبناء مستقبله . ذلك أن الأديب عند عمر فاخورى مطالب بالانغماس فى الوسط الاجتماعى ، ومعايشة مشاكل الطبقات الشعبية الكادحة ، والتعبير عنها وعن آمالها وطموحاتها . "فلو نحن طالبنا الأديب بأن ينزل الى السوق حينا بعد حين فى غير حاجاته المعيشية ، فقد طالبناه إذن بأن ينظر ويعرف ، ويعقل ويشعر ، وينفعل ويتحمس ، فتدخل وباللمصيبة - هذه العناصر جميعا فى مادة أدبه ، وليس بعد ذلك - وياللفضيحة - الا أن تلزمه القيام بعمل اجتماعي ، بينما هو يؤثر الاعتزال فى برجه العاجى فى تفرد حصين .. لا أذن تسمع ولا عين تدمع . كيف - يرعاكم الله - تريدونه على التنازل من (رسالة) الأديب ، مستهدفا لا بها (وظيفة الأديب) "[4] . فالأديب هو ابن مجتمعه ، ويفترض فيه أن يكون عضوا فعالا فى هذا المجتمع الذى يعيش فى وسطه متأثرا بظروفه وأوضاعه ، "إنه يتكلم بلغتنا ويستمد من بيئتنا ويعيش فى جونا ، هو ابن جغرافيته وتاريخه . هو يأخذ فكيف لا يعطى ؟ على أن كل محاولة يأتى

---

1 - د . هاشم ياغى : النقد الأدبى الحديث فى لبنان ، ص 222 .
2 - م . ن . ص . 220 .
3 - م . ن . ص . 221 . من كتاب "لا هوادة" لعمر فاخورى ، منشورات الأديب ، بيروت 1942 ص 27 .
4 - م ن ص 222 . من "الأديب فى السوق" عمر فاخورى . دار المكشوف ، بيروت . 1944 ص 53 .

بها كي ينسلخ من هذه الأصول الحية، خطوة يخطوها نحو الانتحار، انتحاره هو، وتظل الحياة حياة متطورة متبدلة متحولة، وما أدرانا ؟ فلعل هذا مايخشاه أكثر أدبائنا، واذا حملوا على الانغماس في الحياة العامة (والحياة على إطلاقها) أو بالأقل على الاتصال المباشر بها، يخشون تطور تلك الحياة وتبدلها وتحولها، وأن يضطروا الى اكتناه هذا التطور أو مسايرته أو توجيهه، وفي الأمر مافيه من جهد وخسارة، أو في مايقال في وصفهما أنهم في غنى عنهما وكفى الله المؤمنين القتال. هكذا تنقطع الصلة بين الأدب والحياة، وتبعد الشقة بين الأديب والمجتمع. لكن ينتهي الأمر بأن يستغني المجتمع عن أدب لا يجد ذاته فيه، إذ تلهو الأمة أو تكتفي بآدابها العامية مثلا ..."[1]. فالأدب الذي لا يحكس الواقع الاجتماعي للشعب، ولا يصور آماله، هو أدب بعيد عن إحساس هذا الشعب وعواطفه. وبالتالي فهو لا يستحق من هذا الشعب أدنى اهتمام، فوجوده كعدم وجوده. لأن الحياة سائرة والمجتمع في تطور. والأديب الذي لا يساير هذا التطور يتخلف عن الركب، ولا يجد من يبحث عنه، مادام شعوره بعيدا عن شعور الجماهير الكادحة التواقة الى حياة أفضل.

تلك هي نظرة عمر فاخوري الى الأدب في علاقاته بالحياة وبالمجتمع. وقد تعمدنا إيراد أقواله في ذلك رغم طولها حتى يتسنى لنا معرفة درجة وضوح المنهج الواقعي في نقد عمر فاخوري في هذه الفترة التي كانت فيها الواقعية الجديدة تحاول فرض وجودها في المجالين الأدبي والنقدي، من خلال وجود فكر اشتراكي في معظم المجالات الحياتية من اجتماعية وسياسية واقتصادية.

وعلى الرغم من الجهود التي بذلها رئيف خوري وعمر فاخوري في هذه المرحلة من حيث المساهمة في وضع الأسس الأولى للواقعية الجديدة في النقد العربي المعاصر بلبنان، وذلك على غرار مارأيناه في النقد العربي بمصر خلال هذه الفترة، فإن تلك الجهود قد بقيت محدودة، ولم يمتد تأثيرها الى النقاد الآخرين الا بنسبة ضئيلة جدا على الرغم من النهوض السياسي والفكري الذي أعقب الحرب العالمية الثانية من جهة، واستقلال لبنان من جهة أخرى. وقد يعود سبب ذلك الى الوضع العام للبنان، سواء أكان منه الجغرافي والاقتصادي أم السياسي والاجتماعي والفكري، حيث تغلب عليه النزعة الليبرالية التي تسمح لجميع الاتجاهات الفكرية بالتواجد، في الوقت الذي لا يستطيع أي اتجاه فكري أو أدبي أن يفرض وجوده ويسيطر على الوضع العام بسبب الصراع العقائدي والطائفي. وبالتالي كانت مسيرة الواقعية الجديدة في النقد العربي بلبنان محدودة إذا ماقارناها بوضعيتها في القطرين المصري والسوري، بحيث لم يكن لنقاد لبنان الصدى الذي كان لنقاد الواقعية في القطرين المذكورين، سواء من حيث الانتاج النقدي أو الابداعي، أو

---

1 — د. هاشم ياغي : النقد الأدبي الحديث في لبنان، ص. 223.

من حيث وضوح الرؤية الفلسفية للواقع .

ويمكن القول بأن حسين مروة (1910_1987م) يعد من أبرز النقاد الواقعيين المعاصرين الذين واصلوا المسيرة التي وضع بذورها الأولى رئيف خوري وعمر فاخوري في لبنان، واستطاع أن يساهم في بلورة كثير من القضايا الواقعية نظريا وتطبيقيا من خلال مقالاته ودراساته التي نشرها في المجلة اللبنانية "الثقافة الوطنية"، وكذلك مجلة "الطريق"، وغيرهما . وقد جمع هذه المقالات والدراسات في ثلاثة كتب مهمة ، كان أولها كتاب "قضايا أدبية" الذي صدر عام 1956، وقت اشتداد المعركة بين النقاد الواقعيين وممثلي الاتجاهات النقدية والفكرية الأخرى . وبذلك ساهم حسين مروة في طرح إشكالية الواقعية وقضاياها النقدية والفكرية في هذه الفترة التي اتسمت ببروز "الواقعية الاشتراكية"، وامتدادها لتشمل جميع المجالات الفكرية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية وبخاصة في القطر المصري ، الشيء الذي جعل بعض النقاد والدارسين يعتبرون "فترة الخمسينيات العقد الذهبي للمدرسة الواقعية"[1]. والحقيقة أن هذا القول قد يكون صحيحا بالنسبة لحالة الواقعية في مصر، وفي بعض الجوانب منها فقط، بينما تبقى وضعيتها في الأقطار العربية الأخرى مختلفة رغم امتداد الواقعية الى كثير من هذه الأقطار بعد هذه الفترة ، وتبنيها من قبل مجموعة كبيرة من النقاد والمبدعين ، الشيء الذي يجعلنا نرى بأن الواقعية في النقد العربي المعاصر لم تصل بعد الى المرحلة التي يطمح إليها النقاد الواقعيون لاسيما وأن "الواقعية الاشتراكية" فيما تعنيه هي التعبير عن انتصار الفكر الاشتراكي في المرحلة التطبيقية والعملية . وهو الأمر الذي لا يزال بعيدا عن طموحات مفكري وأدباء ونقاد الواقعية في الأقطار العربية . وبالتالي فإن مساهمة حسين مروة تدخل ضمن هذه الطموحات التي يعمل نقاد الواقعية ومفكروها من أجل تحقيقها في الواقعين الاجتماعي والفني . ويعد كتابه "قضايا أدبية" من بين المؤلفات الجديدة التي ساهمت في توضيح أسس الواقعية الجديدة في هذه الفترة . حيث نجده يذهب في التمهيد الذي استهل به كتابه المذكور الى تأكيد حتمية الصراع بين الرجعية والتقدمية، أو بين القديم والجديد . فيرى بأن هذا الصراع هو الذي دفعه الى الكتابة عن الواقعية وقضاياها حتى يرى "أولئك الطيبون الشرفاء وأولئك الذين يحبون الحقيقة واضحة صريحة ، ويحبون أن تنتصر قوى التقدم على قوى الرجعية، لكي يرى أولئك جميعا ماذا تعني حركة الواقعية الجديدة في الأدب ، وعلى أي الأسس والمفاهيم تقوم"[2] . وانطلاقا من ذلك اتجه الى معالجة قضية "الأدب الموجه "، فخصه بفصل كامل بين فيه موقفه من المناظرة التي جرت بين طه حسين ورئيف خوري عام 1955 حول "لمن يكتب الأديب ؟ للخاصة أم للعامة؟"، فرأى بأن طرح القضية على هذا النحو يعد خطأ . ذلك أن الأدب في حقيقته ليس الا انعكاسا للواقع المادي ، وبالتالي

1 — حنا عبود : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ،ص، 225 .

2 — حسين مروة : قضايا أدبية . دار الفكر، بيروت . ط،1، 1956 ،ص، 13 .

فإن الواقع الذي يعكسه الأديب في عمله الابداعي ، وطريقة معالجته لهذا الواقع ، هو الذي يحدد نوعية الأدب ، فالطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها الأديب سواء عن طريق الأصل أو الفكر هي التي توجه الأدب الوجهة المعينة . ولذلك أعاد حسين مروة صياغة القضية في سؤال آخر ، هو "من أين يصدر الأدب ؟" ، ورأى بأن الاجابة عن هذا السؤال تنحصر في نظرتين ، النظرة الميتافيزيقية التي ترجع مصدر الأدب الى الفكر المجرد ، وهي النظرة التي انتهجها طه حسين في المناظرة المذكورة ، حيث رأى بأن الأدب لا يرتبط بالواقع ولا يعكسه ، وأن "الأديب يكتب للخاصة" وليس للعامة . والنظرة الثانية هي النظرة الواقعية التي تربط الأدب بالعالم الواقعي ، وترى بأن الأدب انعكاس لهذا الواقع . وهي النظرة التي أخذ بها رئيف خوري ، وسايره فيها حسين مروة . ويؤمن أصحاب هذه النظرة بالأدب الموجه ، يقول حسين مروة : "إننا أدباء موجهون ، وإنما توجهنا نظرة علمية تشمل الحياة والكون والمجتمع"[1] . فهو يفرق بين نوعين من التوجيه ، توجيه موضوعي إنساني يبنى على أسس فلسفية علمية ، وتوجيه آخر تتحكم فيه الأهواء والنزعات . والظاهر أن النوع الأول هو المقصود عند حسين مروة ، وهو التوجيه الذي يستند في الغالب الى الفلسفة الماركسية .

كما تناول حسين مروة في هذا الكتاب أيضا عدة قضايا نقدية وفكرية ، من أهمها موقف المنهج الواقعي من "أدب الطبيعة والغزل" ، وكذلك قضية "الفصحى والعامية في الحوار" ، الى جانب التعريف بالواقعية الاشتراكية من خلال حديثه عن "مؤتمر الكتاب السوفيات" والقضايا التي عرضت فيه .

أما الكتاب الثاني فهو "دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي " الذي صدرت طبعته الأولى سنة 1965[2] ، وهو كسابقه عبارة عن مجموعة مقالات ودراسات ، نشر معظمها على صفحات المجلات وقد خص القسم الأول منه للنقد التطبيقي ، حيث درس فيه بعض إنتاج الأدباء المعاصرين كمارون عبود (1885ـ1962م) ، وتوفيق الحكيم (1899ـ1987م) ، وعلي أحمد سعيد (أدونيس) (ولد سنة 1930م) ، ومهدي الجيدري (ولد سنة 1920م) ، وخليل الحاوي (ولد سنة 1927م) ، وغيرهم . وقد بنى حسين مروة دراساته تلك على أساس المنهج الواقعي الذي يرى بأن للأدب وظيفة يؤديها من خلال علاقته الجدلية بالبنية التحتية في المجتمع ، وارتباطه بهموم الطبقات الكادحة والتعبير عن آمالها وطموحاتها المستقبلية . وخص القسم الثاني للنقد النظري أو "نقد النقد" ، حيث وقف في جزء منه مع لويس عوض وكتابه "الاشتراكية والأدب" ، وما أثاره من إشكالية حول "الأدب

1 ـ حسين مروة : قضايا أدبية ، ص. 26 .

2 ـ اعتمدنا في هذا البحث على الطبعة الثالثة لعام 1986 ، وهي تختلف عن الطبعة الأولى من حيث حذف أربع دراسات كان قد خصها حسين مروة لأربعة كتاب هي : هوامش لمخائيل نعيمة ، والوجدانية لكوامي نكروما ، وشعر الأخطل الصغير لبشارة الخوري ، وقضية الكتاب اللبناني لعبد اللطيف شرارة . واستبعاد هذه الدراسات يعود في نظر حسين مروة الى كونها "كانت قاصرة عن استيعاب شروط المنهج" . وقد أضيف الى الطبعة الجديدة عدة دراسات أخرى .

للحياة أم للمجتمع" . ووقف فى الأجزاء المتبقية عند بعض أعمال النقاد والأدباء كمحمود أمين العالم ، وعبد الله القصيمى ، وعباس محمود العقاد ، وأدونيس . ولم يسلم هذا القسم من الجانب التطبيقى ، فقد خصه بدراسة هامة عن "الواقعية الجديدة فى ضوء التطبيق" . واهتمامه بالأدب الواقعى دفعه الى طرح بعض القضايا النقدية التى يثيرها هذا الأدب ، كقضية "الموقف الثورى فى الأدب" ، وقضية "الموقف من التراث" ، وهما قضيتان كما يقول عنهما : "تدفع بهما أزمـة الواقع العربى فى هذه المرحلة ذاتها الى مكان الصدارة من قضايا الأدب والفكر والأيديولوجيا التى هى الوجه الآخر غير المباشر لقضايا الواقع العربى المباشرة" (1) . وجاء الكتاب الثالث "تراثنا كيف نعرفه" الذى صدر عام 1985 ليؤكد مسيرة الواقعية وتطورها وشموليتها فى نقد حسين مروة من خلال العودة الى التراث الفكرى والأدبى ودراسته فى ضوء المنهج الواقعى الذى أرسى أسسه فى كتابيه السابقين .

ولعل دراسته الهامة التى خص بها الفلسفة العربية الاسلامية ، الموسومة بـ"النزعات المادية فى الفلسفة العربية الاسلامية" (1978) ، والتى تتكون من جزأين كبيرين تعد من بين الدراسات القليلة التى تناولت التراث الفكرى ودرسته وفق المنهج الواقعى الاشتراكى .

وعلى كل فالواقعية فى النقد العربى بلبنان لم تعرف التطور والازدهار الذى عرفته فى مصر وسوريا ، على الرغم من أن العوامل التى ساهمت فى نشأة الواقعية فى هذه الأقطار تكاد تكون واحدة ، من حيث التأثيرات العالمية المختلفة ، وظهور البنية التحتية للمجتمع ، وامتداد الوعي الى الطبقات الكادحة . وتبقى الظروف والأوضاع الخاصة تختلف من قطر الى آخر . ففى سوريا التـى عرفت خلال فترة مابين الحربين وضعا متشابها فى كثير من جوانبه مع الوضع اللبنانى ، حيث كانت للأحزاب السياسية الشيوعية والقومية ، التى ظهرت بشكل رسمي فى الثلاثينيات ، الدور الكبير فى توجيه الأدباء والنقاد نحو الواقع بأوجهه المختلفة . وكانت الأمور بين سوريا ولبنان متداخلـة ومترابطة الى حد بعيد فى تلك الفترة ، مما جعل كتابات رئيف خورى وعمر فاخورى تساهم بدورها فى ظهور حركة الواقعية ونشوئها فى النقد العربى بسوريا ، وذلك من خلال المقالات والدراسات التى نشرها فى المجلات السورية كـ"الطليعة" ، و"صوت الشعب" ، وغيرهما . واقتصرت الواقعيـة بسوريا فى أول الأمر على المجال الإبداعى ، ثم امتدت بعد ذلك الى النقد الأدبى ، حيث ظهرت بعض الدراسات النقدية التى حاولت الاستفادة من المنهج الواقعى بصورة أو بأخرى . فقد كتب عبد الغنى العطرى دراسة عن "الحياة الأدبية فى دمشق" عام 1943 ، تحدث فيها عن "التيار التقدمى" وممثليه الذين ذكر منهم نسيب الاختيار ، فؤاد الشايب ، ميشيل عفلق ، جميل سلطان ، نزيه الحكيم ، صلاح الدين المنجد ، أنور العطار ، أمجد الطرابلسى ، وغيرهم . ويبدو أن أغلب هؤلاء هم أقرب الى الكتاب المجددين من النقاد ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الدارس

---

1 ــ حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 3 ، 1986 ، ص 13 .

لم يحصر التيار التقدمي فى الكتابات الواقعية المستندة الى رؤية فلسفية واضحة،بل وسعه ليشمل "كل الأسماء المعادية بحصرنة الأدب والنقد ، وفيها من هو سياسيا ديلي المشرب ، أو قومي، أو ماركسي . . "(1) . ثم بدأت الكتابات النقدية الواقعية بعد ذلك تبرز بصورة ملحوظة . فكتب نزيه الحكيم دراسة عن "محمود تيمور رائد القصة العربية " صدرت بالقاهرة عام 1944، وفى مقدمتها يحدد الغاية منها فيرى أنها تهدف الى محاربة التشاؤم فى الأدب العربي، وابراز الأدب الجيد الذى نحتاجه . وعلى الرغم من إعجابه بكتابات محمود تيمور التى تعبر بوضوح عن فهمه لرسالة الأديب ودور الأدب فى المجتمع فى هذه الفترة، الا أنه رأى بأن محمود تيمور يميل أكثر الى الهدوء والى "الأديب الصدى" الذى لا يتقيد برسالة محددة ، ولا بمجتمع معين . ولذلك سخر تيمور من الأديب القائد " الذى ينزل الى المجتمع ويعيش أوضاعه . ولعل ذلك - كما يرى نزيه الحكيم - يعود الى طبيعته الأرستقراطية التى لا تسمح له بحمل لواء "الأديب المناضل " الذى يدعو إليه الحكيم ، حيث يرى بأن "من لا يناضل من أجل التقدمية ، هو بطبيعته عامل فى بناء الرجعية، ويخشى أن يظل هؤلاء الأدباء الإنسانيون فى مكانهم من هذا البناء،يعميهم الأدب الخالص عن مجتمعهم"(2) . ذلك "أننا أحوج مانكون الى أدب غير تقليدى ، يرفع مستوى حياتنا ، ويربى فينا العقل والعاطفة ، الى أدب قومي . . "(3) .

وقد ترددت مثل هذه الدعوة لدى الحديد من النقاد أمثال جميل سلطان (ولد عام 1909) فى كتابه "فن القصة والمقامة" الذى ظهر عام 1943 ، وهاجم فيه نظرية "الفن للفن" ، حيث رأى أن للأدب غاية نفعية ينبغى على الأديب أن يعمل على تحقيقها . وهو مانجده أيضا عند عبدالرحمن أبى قوس فى كتابه "رسالة الأديب " الصادر بحلب عام 1944 حيث ذهب الى القول بأن "الأدب الحقيقى الصادق هو نبلة منطلقة من ضمير حي ، ومسددة بدهاء الى ضمائر متخدرة ، والأدب الحقيقى الصادق هو صور صادقة لدنيا مرض أبناؤها بالأنانية ، فقام لها طبيبها الأديب . فالويل للأدباء من الأدب ، أولئك الذين جعلوه قرطاسا تتداوله الأيدى ، أو صورا تزين به المكاتب، أو شراكا لاصطياد القلوب الزائفة ، أو قصصا يقتل بها الوقت المهدور"(4) .

ومع بدايات الاستقلال وجد الأدباء والنقاد أنفسهم أمام وضع جديد بمشاكله ومطامحه وآمالاته ، فأخذت الروح الوطنية والقومية تدفعهم أكثر الى البحث عن أدب يحقق مطامحهم ويعكس واقعهم ، الا أن الكثير منهم قد مال الى التريث والانتظار فى السنوات القليلة المتبقية من الأربعينيات ، والتى يمكن اعتبارها فترة الاختمار والتحضير ، خاصة وأن هذه الفترة قد عرفت حرب فلسطين عام 1948، والانقلابات الثلاثة بسوريا عام 1949 ، وما تبقى من هؤلاء النقاد الواقعيين اتجه الى التعريف بالواقعية الاشتراكية وأدبائها ، وترجمة بعض مؤلفات مفكريها . من ذلك ترجمة

---

1 - نبيل سليمان : النقد الأدبى فى سوريا . دار الفارابى ، بيروت . ط1980/1 ج 1 ،ص 36 .
2 - م . ن ، ص 51 . عن كتاب "محمود تيمور رائد القصة العربية" نزيه الحكيم . مطبعة النيل ، القاهرة . 1944ص 106 .
3 - م . ن ، ص . ن .
4 - م . ن ، ص . 65 .

لإحسان الحصني لكتاب بليخانوف "الفن والحياة الاجتماعية" .الى جانب ظهور بعض مؤلفات ستالين ، ومكسيم غوركي ، وفاديييف ، وسيمونوف . . وغيرهم . فقد قام جلال فاروق الشريف بنشر مجموعة كبيرة من الدراسات والترجمات في مجلة "النقاد" تناول فيها المدرسة الواقعية في الأدب السوفياتي ، قبل الثورة وبعدها ، مركزا على الواقعية الاشتراكية وأسسها النقدية ، مستعينا في ذلك بالنماذج والنصوص التي ترجمها . كما قام بعد ذلك بترجمة كتاب " مقابلات مع مكسيم جوركي " لإيغانوف (1953) ، ثم "علم الأدب السوفياتي " لغوريلي (1965) . كما أصدر كتابا عن ماياكوفسكي "(1972) ، قبل أن يتجه الى تطبيق النظرية الواقعية في دراساته للفكر والأدب العربيين . وبالتالي فإن هذه الفترة وما بعدها بقليل قد اتسمت بازدهار الترجمة لكتابات الواقعيين الاشتراكيين .

ومع بداية الخمسينيات أخذ التيار الواقعي يؤكد وجوده لدى الأدباء والمثقفين السوريين الذين اتجهوا الى إنشاء رابطة تجمعهم سموها "رابطة الكتاب السوريين" ، وذلك على غرار الروابط والجمعيات الأخرى التي أخذت تبرز خلال هذه الفترة[1] . وقد ضمت الرابطة المذكورة مجموعة من الكتاب نذكر منهم : حنا مينه ، شوقي بغدادي ، سعيد حورانية ، صلاح ذهني ، عبد السلام عيون السود ، شحادة الخوري . . الخ . واستطاعت هذه الرابطة رغم الظروف الصعبة التي واجهتها في السنوات الأولى من تأسيسها أن تستقطب أهم الكتاب الماركسيين والقوميين ، وأن تفرض وجودها في المجالين الأدبي والنقدي . حتى أننا نجد أحمد علوش صاحب جريدة "الصرخة" في افتتاحية العدد 38 من عام 1952 يكتب مدافعا من أعضاء هذه الرابطة الذين ساهم البعض منهم في تحرير هذا العدد ، قائلا : "أما هذا العدد فقد حررته أقلام رابطة الكتاب السوريين الشابة الصلبة ، وقد يتقولون غدا أشياء كثيرة عن العدد ، ولكنه على كل حال محرر بأقلام أعتقد في طهارتها ونزاهتها ، واعتقد أنها مخلصة الهوى والقصد . ولا يجوز لي أن أبالي بالاتهامات أو الأقوال التي تلصق بأفرادها ، لأني أعرفهم مواطنين صالحين لهم ما للناس وعليهم ما عليها "[2]. وقد ضم هذا العدد مجموعة من الدراسات تدور كلها في فلك الواقعية الاشتراكية .

واستطاعت الرابطة أن تعقد مؤتمرا للكتاب العرب بدمشق في شهر أيلول سنة 1954 ، لدراسة قضايا الفكر العربي الحديث ، والمشاكل التي تعيق تطور الأدب في الوطن العربي ، ومحاولة خلق نوع من الائتلاف والتعاون بين الكتاب العرب من أجل تحقيق الوحدة والتحرر . وكانت "رابطة الكتاب العرب" التي برزت عقب هذا المؤتمر تمثل البذرة الأولى في سبيل توحيد الصفوف ومجابهة مؤمرات المتربصين بالإنسان العربي وفكره وأدبه .

---

1 — من تلك الروابط نذكر : رابطة الأرض ، رابطة الكتاب الشهاب ، رابطة وحي القلم ، رابطة الأدب الجديد ، . الخ .

2 — حنا عبود : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، ص. 183 .

وقد عالج الأدباء والمفكرون فى هذا المؤتمر عدة قضايا أدبية ونقدية انطلاقا من النظرية الواقعية كقضية الأدب الجديد ، ودور النقد فى تطوير الأدب ، وقضية اللغة الفصيحة والعامية ، وقضية إحياء التراث العربى ، وغير ذلك من القضايا الأخرى المثارة فى هذه الفترة . وحاول المؤتمرون من خلال اللجان المشكلة لدراسة هذه القضايا تحديد المفاهيم والأسس ، فعرفوا الأدب بأنه " تجربة اجتماعية مكثفة فى فرد موهوب ، تصور بيئته من خلال ذاته ، وتشارك فى حياة شعبه وتطويرها فى سبيل مجتمع أحسن "[1] . أما الاديب عندهم فهو "متحيز فى كل أحواله تحيزا تلقائيا واعيا لتجربته ، ويعيشها بكل ما يملك من حب وثقافة وموهبة . . والأديب يستقي كل شيء من واقعه الحي "[2] . وفى قضية اللغة جاء بأن الفصحى لايمكن الاستغناء عنها فهى تشكل جانبا كبيرا من حياتنا ، الا أنه من الأفضل أن تكون لغة الكتابة بسيطة سهلة بعيدة عن الحذلقات والتقعر ، وأنه يمكن الاستفادة من العامية فى الحوار المسرحى والروائى ، على أن تبقى هذه النظرة خاضعة للكتاب وثقافتهم ومصلحة مجتمعهم وتراثهم العربى .

وهكذا فقد كانت القضايا التى أثارها هؤلاء المفكرون والأدباء ، والنتائج التى توصلوا اليها خلال هذا المؤتمر بمثابة الموجه للحديد من الأقلام التقدمية ، حيث استمر تأثيرها الى غاية قيام الوحدة السورية المصرية سنة 1958 ، وفك الرابطة . وواصل أعضاؤها بعد ذلك تقديم مساهماتهم النقدية الواقعية من أجل خلق جيل جديد يكون فى مستوى الرسالة التى حملوها وبدأوا فى تحقيقها . وكانت مجلة "النقاد " فى سوريا و"الثقافة الوطنية" فى لبنان ، وكذلك مجلة "الطريق" ثم مجلة "الثقافة الجديدة" فى العراق ، ميدانا لطرح القضايا النقدية من قبل النقاد الذين دخل الكثير منهم فى معارك حول الواقعية وأسسها النقدية ، وقبل ذلك كان شحادة الخورى قد قدم سنة 1950 كتابه النقدى "الأدب فى الميدان" مع مقدمة للدكتور عبد الكريم اليافى حول غاية الأدب ، عرض فيها آراء الاتجاهين الأدبيين : اتجاه انصار الفن الذين لا يرون للأدب غاية سوى المتعة الفنية ، واتجاه الواقعيين الداعين الى ربط الأدب بالمجتمع وقضاياه ، وتحديد غايته فى الرسالة الاجتماعية التى يحملها ، ويعمل من أجل تحقيقها فى الحياة الواقعية . ثم انتقل اليافى بعد ذلك الى الحديث عن الكتاب وبعض القضايا النقدية الأساسية التى عالجها شحادة الخورى فى الكتاب المذكور ، مبديا ملاحظاته عليها بطريقة تدل على ميله الى ربط الأدب بالمجتمع والتقائه فى منهجه العام مع منهج شحادة الخورى ، هذا الميل الذى تأكد بعد ذلك فى كتاباته الأخرى .

والكتاب كما يبدو من الصفحات الأولى دعوة صريحة الى توجيه الأدب ، وربط رسالته بالطبقات الشعبية الكادحة ، حيث يقول : " ويبنئنا التاريخ ، القريب والبعيد بأن الأدب بما له من

---

1 — حنا عبود : المدرسة الواقعية فى النقد العربى الحديث ص، 185 .

2 — م . ن . ص . 186 .

القدرة على إثارة الذهن وبعث الايمان وشحذ العزيمة كان قوة من القوى المحركة للجماهير الدافعة الى الرقي والتقدم . وليس عجيبا أن يكون الأدباء دعاة الإصلاح الأولين ، وهداة الناس السابقين . فالأدب وسيلة من وسائل البناء ، شريطة أن تتصل جذوره بالحياة ، بالأرض والعاملين فى الأرض ، وتتجه فروعه نحو حياة فضلى ، ينال فيها الناس حظا أوفر من النفع والحرية والسعادة"[1] .

فالأديب المؤمن برسالته الاجتماعية وبدوره فى الحياة يجعل من أدبه سلاحا لخدمة هذا المجتمع بالدفاع عن الحق والحرية ، والذود عن المحرومين . ذلك أن الأدب عند شحادة الخوري هو وليد البنية التحتية ومكوناتها المادية والاجتماعية . وبالتالي فإن التغيرات التي تصيب هذه البنية ينعكس أثرها حتما فى البنية الفوقية التي ينتمي إليها الأدب ، والعكس صحيح أيضا . فهو يؤكد بأنه " لا نكران أن لتبدل وسائل الانتاج والتغير الطارئ على طرق العيش الأثر الرئيسي في العمل على تبديل الواقع ، ودفعه الى الانتقال من طور الى طور ، بل لهذه العوامل الدور الحاسم فى خلق تطورات جديدة تتفق مع الأوضاع المادية المستجدة . ولكن هذه التصورات التى هى مجمل النشاط الفكرى إذا كانت أثرا ونتيجة فإنها سرعان ما تنقلب سببا ، ومؤثرا ، شريطة أن تكون مساوقة للتطور المادي معبرة عن الاتجاه الصاعد الذى اتخذته حياة البشر"[2] . وبذلك يتحول الأدب الذى فى أساسه نتاج الحياة المادية وأثر من آثارها الى عوامل مؤثر فى هذه البنية التى أوجدته ، يعمل بدوره فى دعم التطور المادي ، ودفع حركة التاريخ نحو الأفضل . ويساهم فى الصراع بالتعبير عن القوى الصاعدة فى المجتمع ومساندته لها . يقول شحادة الخورى مبينا دور الفكر فى المجتمع وعلاقة ذلك بالضرورات المادية والاجتماعية : " وجلية الأمر أن الجهد الفكرى لا يستطيع أن يكون قوة محركة للجماهير ، وحافزا على التقدم والرقي ، وباعثا على الصعود بالبشر الى مستوى أعلى من الإنسانية ، إلا اذا كان منبعثا من الضرورات المادية والاجتماعية ، ملائما لتدرج الحياة البشرية مفصحا عن آمال الكثرة من أبناء الأرض ، وبكلمة . أن يكون ثوريا"[3] . وانطلاقا من ذلك راح يدعو الأدباء الى الاهتمام بالظروف والأوضاع العامة للمجتمع العربي ، وبالطبقات الشعبية المحرومة والى تحمل مسؤولياتهم الاجتماعية والإنسانية ، قائلا : "إني أنصح الأديب إذا أراد أن يحفل به الناس ، ويرحبوا بما يؤلف وينشر ، أن يكف عن اجترار ذاته ، والانطلاق وراء تخيلاته والانغماس فى أهوائه . . وأن يتحدث من أبناء الأرض العاملين فى حقولها ، الناشطين فى مناجمها ، الساعين على ظهرها ، وأن يفصح عن أمانيهم ويسايسر أهدافهم ، ويعمل لتحرير قواهم وشد أزرهم . أنصحه أن يجتهد لغزو عقول الناس وقلوبهم قبل غزوه أعمدة الصحف ورفوف المكتبات"[4] . وإذا كانت هذه هى مهمة الكاتب ووظيفة الأدب كما تصورها شحادة الخوري ، فإن ذلك لا شك يتطلب

---

1 ـ شحادة الخوري : الأدب فى الميدان . مطبعة دمشق . 1950 . ص . 10 .

2 ـ م . ن . ص . 69 .

3 ـ م . ن . ص . ن .

4 ـ م . ن . ص . 165 .

من الأديب الانخراط في الميدان السياسي ، واتخاذ مواقف واضحة تجاه الواقع وقضاياه .ولا يعني هذا أن الأديب يتخلى عن أسس الأدب وعناصره ، فشحادة الخوري يؤكد وجوب "الحرص على أسلوب أدبي يختاره ، وتعبير جميل يرتضيه . ولعل للأسلوب الذي تتعلق به النفوس وتعشقه القلوب ، أثرا هاما في ذيوع الأدب وإقبال الناس عليه ، واستفادتهم مما يشتمل عليه من فكر وآراء وعواطف ، تهدف جميعها الى إصلاح المجتمع ، وخدمة الوطن ، وإسعاد الإنسانية".(1) كما حذر الأدباء من العناية بالشكل وإهمال المضمون ، حتى لا يتحول الأدب الى زخرفة لفظية ، ورأى بأن اللغة العامية هي لغة إقليمية ضيقة تساهم في توسيع الشقة بين أبناء الوطن الواحد أكثر مما تخدم قضاياه وتوحد صفوفه . وبالتالي على الأديب أن يتجنبها ويتجاوزها بانتهاج أسلوب أقل تعقيدا . وقد تناول شحادة الخوري في كتابه هذا عدة قضايا نقدية أخرى كتعريفه للواقعية وعلاقتها بالرومانسية ، وما تثيره من قضايا نقدية ، كحرية الأديب ، ومفهوم الأدب ، وعوائق إيصال النتاج الأدبي الى العامة ، وغير ذلك من القضايا والأفكار التي تعكس إشكالية الواقعية في النقد الأدبي .

وقد أخذت قضية "أدب الكفاح" و"أدب التشاؤم" قسطا كبيرا في دراسته هذه من خلال تناوله لظاهرة التشاؤم عند أبي العلاء المعري ، وعلاقة ذلك بعصره الذي اتسم بالاضطراب السياسي والاقتصادي والاجتماعي ، وتحول الأدب فيه الى سلعة . كما عقد مقارنة بين فكر المعري وشوبنهاور Schopenhauer (1788ـ1860م) من حيث موقفهما من التطور والجبرية والمرأة وأثر عصريهما في ذلك . ثم واصل دراسته لأدب الكفاح وأدب التشاؤم من خلال تناوله لأدباء عصر النهضة وتقسيمهم الى تيارات ، انطلاقا من مواقفهم تجاه قضايا عصرهم . وعلى الرغم من بعض السلبيات التي اتسم بها منهج شحادة الخوري كالتعميم والمبالغة والحماس يبقى كتابه هذا من المحاولات الرائدة في النقد العربي المعاصر بسوريا ، والتي ساهمت في وضع أسس الواقعية الجديدة في هذه المرحلة ، ودفعت النقاد والأدباء الى تبني نظرية الواقعية الاشتراكية . هذه النظرية التي أكدتها "رابطة الكتاب السوريين" في بيانها التأسيسي ، وتبلورت أكثر في مؤتمر الكتاب العرب بعد ذلك كما سبق أن رأينا . وقد أصدر شحادة الخوري سنة 1956 كتابه الثاني" فصول في الأدب والتربية والاجتماع والثقافة والحياة العامة " ، ولم يخرج فيه عن منهج كتابه الأول . وبالتالي لم يضف الى أفكاره السابقة شيئا جديدا . ولعل أهم ما في هذا الكتاب الفصل الذي عرض فيه قضية الشكل والمضمون ، رغم اتسام نظرته بالعمومية . أما الفصول الأخرى فقد أعاد فيها طرح أغلب الأفكار التي عرضها في كتابه السابق "الأدب في الميدان" .

وفي هذه الفترة أيضا نلتقي بناقد آخر اعتمد الفلسفة الواقعية ومنهجها في كتاباته النقدية

---

1 ـ شحادة الخوري : الأدب في الميدان ،ص، 146 .

2 ـ

إنه نديم المرعشلي ، الذى سبق له أن أصدر سنة 1950 دراسة من الشاعر "عمر أبى قوس" ضمنها مجموعة من رسائل الكاتب التى بعثها خلال سجنه عام 1948 الى صديقه سليمان حاجو واحتوت هذه الرسائل على مجموعة من الآراء النقدية استخلصها من دراسته للأدب العربى الحديث .

والواقع أن دراسة نديم المرعشلي لهذا الأديب كانت محدودة من حيث الإستفادة بالنظرية الواقعية ومنهجها ، خلافا لكتابه الثانى "من زاوية الواقعية الحديثة" الذى ظهر عام 1957، وتبنى فيه موضوع "الواقعية الجديدة" . ولذلك استهله بالحديث عن الأدب الموجه والدعوة اليه قائلا : "مادامت الأمم العظمى والدول الكبرى نازعة جلها للأخذ بفكرة الاقتصاد الموجه المنهاجى ، فلم لا يكون بالمثل أدب موجه منهاجي ، يضم شتات الأدباء ، ويلم شعث الشعراء الذين أصابهم قديما رشاش اللعنة ، لأنهم كانوا يهيمون فى كل واد ، ويرتعون فى كل سفح متحصنين ببروج أوهامهم وأحلامهم التى هى فى الغالب الأعم من إنشاء ردود أفعالهم العضوية الباطنية . وينتهى بنا المطاف الى الأدب الواقعى المسهور بمجهر الحياة ، ومرصد المجتمع ، ويستريح شراعنا على جودى المعرفة والفضيلة والعلم "(1) . فالأدب الموجه عنده هو السبيل الوحيد الى الأدب الواقعى الأدب الذى تفرزه الحياة ، والمعبر عن المجتمع بطريقة موضوعية ، وهو السبيل الى الابتعاد عن الأوهام ، والخروج الى الواقع . غير أن الناقد طرح قضية التوجيه طرحا عاما متماشيا مع الوضع السائد فى تلك الفترة ، دون الخوض فى جوهر القضية وإشكاليتها التى قد تعيق تطور الأدب والفكر بصفة عامة ، والنقد بصفة خاصة . وهو كأغلب نقاد هذه الفترة انطلق من دراسة التراث حيث تناول بشار بن برد (714ـ783م) ، وصالح بن عبد القدوس ، والطغرائى (مؤيد الدين الأصفهانى) (1061ـ1121م) ، قبل أن ينتقل الى الأدب الحديث فيدرس منه عمر الفاخورى ، وولي الدين يكن (1873ـ1921م) ، وإلياس أبى شبكة (1904ـ1947م) .

والواضح أن اختيار المرعشلى ، لبشار وصالح بن عبد القدوس ، والطغرائى ، من التراث يعود فى أساسه الى مواقفهم من الواقع ، والى محاولة الكاتب لإبراز علاقة الأديب بالسلطة . ذلك أن الشاعرين بشار بن برد ، وصالح بن عبد القدوس قد اتهما بالزندقة وأعدما من قبل المهدى بن المنصور (775ـ785م) ثالث الخلفاء العباسيين . فالكاتب يرى بأن الخليفة كان راضيا عن بشار حين كان لسانه يتغزل ويفحش بعيدا عن السياسة ، ولما نقلت عنه أبيات تمس الخليفة قتله وتخلص منه .

وقد حاول نديم المرعشلى أن يربط بين إنتاج هؤلاء الأدباء وحياة عصرهم ، فقال عن صالح بن عبد القدوس : "لقد جاءت كلمة الشاعر دكناء الظلال ، صور عن حياة مجتمع ، الأكثرية الساحقة فيه عبيد يرسفون بقيود الاستغلال والاستعباد ، فهو يعيش فى البصرة ، حيث تجارة العبيد رائجة السوق ، يحيا السواد فيها حياة أهل القبور ، وينعم القلة المترفون بملذات نعم القصور

---

(1) ـ نبيل سليمان : النقد الأدبى فى سوريا ، ج 1 ، ص 175 . عن : "من زاوية الواقعية الحديثة" نديم المرعشلى . منشورات دار اللواء القامشلى ، دمشق ، 1957 ، ص 9 .

ولا يستقيم ميزان الثروة على عامل الفكر والنشاط والعمل ، ولكن على نظام الحظ والميراث ، بعاجز تساق الأموال اليه سوقا ، وكادح يتقلب على لظى الحرمان "(1).

أما فى الأدب الحديث فقد وقف عند عمر فاخورى مستعرضا حياته النقدية وتطور منهجه ، الذى يرى بأنه قد "مر بالمجارى المختلفة للمذاهب والمدارس ، من التجريد الى التجسيد ، فواقعية المادية الفرنسية التى تسجل الواقع كما هو ، فالواقعية المادية الاشتراكية التى لا تكتنه الواقع من حيث كينونته فقط ، بل من حيث الكينونة والصيرورة معا "(2). وكما سبق أن رأينا فان عمر فاخورى قد عرف الواقعية الاشتراكية مع بداية الأربعينيات ، وهى المرحلة الثانية فى حياة عمر النقدية التى وقف عندها نديم المرعشلى مدعما حديثه عنها بمقتطفات من أقوال عمر فاخورى . ثم تأتى بعد ذلك دراسته لولي الدين يكن التى يستهلها بالحديث عن علاقة السيف بالقلم عند الشعراء العرب القدامى ليخلص بأن القلم "مسؤول بمسؤولية حامله " . ثم ينتقل بعد ذلك الى الحديث عن شعر ولي الدين يكن ومواقفه الثورية من الحرية والإصلاح ، وبعض القضايا الإجتماعية كالسفور والحجاب ، ومناصرته للزهاوى حين ثار عليه رجال الدين ، مقارنا مواقفه بمواقف الشاعر أحمد شوقى . وخص الدراسة الثالثة للشاعر أبى شبكة ، حيث عرض مراحل تطور شعره ، مبرزا فى النهاية اعتناقه للواقعية . كما خص الشاعر شوقى بغدادى بمراجعة لديوانه "أكثر من قلب واحد ".

ويبدو أن نديم المرعشلى قد توقف عن الكتابة النقدية " بعد هذا الكتاب وقفة شبه نهائية، كما أن شحادة الخورى صمت فترة طويلة ، تقارب العقد من السنين ، فهل أن يعود لمساء وبمسا لا يتناسب البتة مع ماقدمه فى النصف الأول من الخمسينيات . وليس هذان الكاتبان وحيدين فى هذا الغياب . . "(3). ذلك أن ظاهرة الانقطاع عن الكتابة النقدية فى أواخر الخمسينيات إثر حدوث الوحدة السورية المصرية ، وما تبعها من تصفيات لليسار الماركسى ، لم تنحصر فى هذا التيار وحده ، بل اتسعت لتشمل معظم الاتجاهات الفكرية الأخرى ، وإن كان ذلك بدرجة أقل . كما أن هذه الظاهرة امتدت الى معظم الأقطار العربية فى المشرق التى شهدت فى الخمسينيات حركة نقدية وأدبية نشيطة ومتنوعة . وهكذا فإلى جانب شحادة الخورى ، ونديم المرعشلى ، وجلال فاروق الشريف الذى بذل جهدا كبيرا منذ بداية الخمسينيات فى التعريف بالأعمال الأدبية والنقدية المؤسسة للنظرية الواقعية عامة ، والاشتراكية خاصة ، نجد مجموعة أخرى من النقاد فى هذه الفترة اتخذوا الواقعية الجديدة منطلقا لدراساتهم النقدية ، وإن كان ذلك بدرجة تقل عما رأيناه عند شحادة الخورى . ومن هؤلاء نذكر عبد النافع طليمات(4) ، ومدير سليمان ، ونسيب الاختيار ،

---

1 ـ نبيل سليمان : النقد الأدبى فى سوريا ، ص. 176 .
2 ـ م . ن . ص. 177 .
3 ـ م . ن . ص. 180 .
4 ـ ظهر له كتاب "أهل الكدية أبطال المقامات فى الأدب العربى " منشورات دار ابن الوليد، حمص 1957 .

وغيرهم من النقاد الآخرين الذين ساهموا فى طرح إشكالية الواقعية الجديدة فى النقد العربى بسوريا وبخاصة الاتجاه القومى اليسارى الذى كثيرا ما استند الى الفلسفة الماركسية لغياب الأرضية عنده ، ولاعتماده أسلوب الانتقاء والاتكاء معا ، مما جعل نقاده يلتقون فى كثير من المواقف مع التيار الماركسى ، على الرغم من اختلاف المنطلقات والأهداف . ويمكن أن نعد دعوة جورج الركابى الى "الأدب الشعبى" سنة 1955 بمجلة "النقاد" من بين نقاط الالتقاء التى ترتبط أساسا بالواقعية وفلسفتها . فهو يرى أن العصر الحديث يفرض على الأديب الارتباط بالشعب وبقضاياه ، والتعبير عنها . لاسيما مع ظهور فنى القصة والمسرح اللذين يستمدان مادتهما من حياة الشعب . وبالتالى فالاتجاه يجب أن يكون الى " الأدب الشعبى "الذى ليس هو بالطبع الأدب الذى يكتبه الشعب بلهجته العامية ، أو الأدب التجارى الرخيص ، وإنما هو الأدب الذى يهتم بالشعب ويستلهم منه مضمونه الفكرى . وهو ما ذهب اليه أيضا معروف مصطفى زريق فى كتابه "الأدب فى خدمة المجتمع" الصادر عام 1958 . حيث يقول : "إننا لا ندعو لأدب ثورى .. ولكننا ندعو لأدب يصور لنا مشاكلنا الحاضرة بصورة تدفعنا لإصلاحها ، بغية النهوض والتقدم "(1). فرسالة الأدب عنده ، كما يقول : " تقوم فى نظرى على نقد المجتمع و توجيهه ، واستغلال عناصره الطيبة والارتقاء بها الى مستوى أمثل ، وهكذا تصبح رسالته توجيها للجماهير ، ودعوة للمثل العليا ، واتجاها بالناس الى حياة أفضل "(2). الشيء الذى جعله يساير نظرة رئيف خورى فى تقسيمه للأدب الى قسمين ، أدب الخاصة وأدب العامة . ويرى بأن أدب الخاصة يعيش فى قصور الخلفاء ، فيما يعيش أدب العامة فى الأكواخ ، وهما يعكسان الصراع والتفاوت الطبقى ، وأن الانتصار والمستقبل سيكون لأدب العامة .

والواقع أن مصطفى زريق وغيره من النقاد القوميين إذا كانوا يلتقون فى كتاباتهم مع كثير من عناصر الواقعية الاشتراكية ، فإنهم فى الوقت نفسه يختلفون معها فى كثير من القضايا ، ويهاجمون بعض مواقف مفكريها . وقد تعود هذه الإزدواجية عندهم الى محاولتهم بناء أيديولوجية تجمع بين التراث القومى والدينى ، والفلسفات الاجتماعية المعاصرة . وهو ما نجده أيضا عند جميل صليبا (ولد سنة 1902م) فى كتابيه "الاتجاهات الفكرية فى بلاد الشام وأثرها فى الأدب الحديث" الذى صدر عام 1958 ، و"اتجاهات النقد الحديث فى سوريا " الصادر عام 1969 .

وإذا كان بعض هؤلاء النقاد الواقعيين الذين أرسوا أسس الواقعية فى النقد العربى بسوريا قد عرف مرحلة انقطاع عن النقد فى أواخر الخمسينيات وما بعدها بما يقارب العقد من الزمن فإن الحركة النقدية الواقعية قد عرفت بعد ذلك نشاطا جديدا ساهم فيه بعض هؤلاء الرواد ، إلى جانب الطليعة أو الجيل الجديد . فمن الرواد نجد جلال فاروق الشريف الذى

---

1 ـ معروف مصطفى زريق : الأدب فى خدمة المجتمع . مكتبة النور ، دير الزور، سوريا . 1958 ج 1 . ص. 51 .

2 ـ م . ن . ص . 20 .

انتقل مع السبعينيات من مجال الترجمة والتعريف بالواقعية وقضاياها الفكرية والأدبية الى النقد الأدبى ، وتطبيق النظرية الواقعية فى دراساته للفكر والأدب العربيين . ويعد كتاباه "الشعر العربى الحديث ، الأصول الطبقية والتاريخية" الذى صدر سنة 1976 ، و"إن الأدب كان مسؤولا" الذى نشره عام 1978 ، من أبرز كتبه التى اعتمد فيها المنهج الواقعى الاشتراكى وطرح فيها إشكالية الواقعية فى الفكر والنقد العربيين . وبما أننا سنتناول فى الفصول التالية من البحث أهم القضايا النقدية الأساسية التى أثارها النقاد الواقعيون فى كتاباتهم وخلال تنظيرهم للحركة النقدية الواقعية فى النقد العربى المعاصر ، فإننا نكتفى فى هذا الفصل بذكر أهم معالمها مرجئين الحديث عن قضاياها وإشكالياتها الى الفصول الموالية .

وانطلاقا من ذلك نشير الى ناقد آخر وهو جورج طرابيشى الذى اتجه فى الستينيات الى الماركسية ، على الرغم من أن بداياته النقدية كانت فى الخمسينيات ضمن الاتجاه القومى المستند الى الفلسفة الوجودية . وفى هذه المرحلة الثانية من حياته النقدية التى استهلها بنشر مجموعة كتب حول الماركسية ،(1) قبل أن يتجه الى دراسة الأدب العربى بمنهج جديد جمع فيه بين الفرويدية والماركسية . وقدم لنا بذلك مجموعة من المؤلفات الهامة فى هذا الجانب كان لها الدور فى إثراء الحركة النقدية .(2) ورغم اتسام منهجه بالتعددية أو"الانتقائية" éclectisme التى لا تستند الى فلسفة أيديولوجية معينة ، فقد استطاع فى تلك الدراسات أن يحافظ على وحدة النسق والموضوع ، وأن يبرز الدلالة الاجتماعية للأعمال الأدبية المدروسة من وجهة النظرة الماركسية .

أما بالنسبة للطليعة الجديدة فيمكن القول أنها كانت أكثر نضجا واطلاعا ، ومحاولة لتطوير الواقعية وتوجيهها الوجهة الصحيحة ، وهذا شيء طبيعي لتأخر هذا الجيل زمنيا ، مما سمح له بالاطلاع على التطورات التى لحقت بالواقعية الجديدة عند الأمم الأخرى ، ومعايشته للواقع العربى ، والأحداث التى مست هذا الوطن خلال الستينيات وما بعدها .

وعلى الرغم من التراجع الواضح لدى كثير من البلدان العربية فى أواخر السبعينيات وما بعدها عن السياسة الاشتراكية من الناحية التطبيقية فى المجال العملى ، وعودة البورجوازية بشكل بارز داخل هذه البلدان ، فإن الكتاب الواقعيين المؤمنين بالعدالة الاجتماعية ، وبأوجهها المختلفة بقوا يناضلون فى الميدان بأقلامهم ، متبنين الواقعية الاشتراكية وفلسفتها فى أعمالهم الابداعية والنقدية . ومن هؤلاء النقاد البارزين فى سوريا نجد نبيل سليمان ، وبوعلى ياسين اللذين افتتحا هذه المرحلة بكتابهما "الأدب والأيديولوجيا فى سورية" الذى ظهر عام 1974 . ودرسا فيه الحركة الأدبية ما بين الحربين (1967 ـ 1973م) ، وهى الفترة التى شهدت تراجع الحركة

1ـ نذكر منها : سارتر والماركسية (1964) ، الماركسية والمسألة القومية (1969) ، الاستراتيجية الطبقية للثورة (1970) ، الماركسية والأيديولوجيا (1971) . .

2ـ نذكر منها : لعبة الحلم والواقع (1972) ، الله فى رحلة نجيب محفوظ (1973) ، شرق وغرب ، رجولة وأنوثة (1977) ، الأدب من الداخل (1978) ، عقدة أوديب فى الرواية العربية (1982) . .

الشعبية والوطنية من مواقعها فاسحة المجال للفئات الاجتماعية الانتهازية . ولم يكن الأدب بالطبع معزولا عن هذه الانتكاسة التي أصابت الجماهير الشعبية ومصالحها . ونتيجة لذلك عمد نبيل سليمان وبوعلي ياسين إلى دراسة أدب هذه المرحلة ، وهدفهما في ذلك معرفة "موقع الأديب من مصالح الجماهير العربية ، ومن معضلات حركة التحرر الوطني في سوريا والوطن العربي في المرحلة الراهنة ، وكذلك برؤيته للمستقبل "[1] . وقد دفعهما ذلك الى الانطلاق من النصوص ، واعتماد منهج محدد يستند الى الماركسية كرؤية فلسفية للمجتمع والكون ، والى الواقعية الاشتراكية كمنهج في الأدب والفن ، بغية الوصول الى وضع" كل أديب في موقعه من الهرم الطبقي للمجتمع العربي السوري ، فمن حق القارئ أن يعرف لمن يقرأ ، ومن حقنا نحن — مع كل الاحترام والتقدير للأدباء المعنيين — أن نساعد القارئ للتوصل الى هذه المعرفة "[2] . ذلك أن الهزائم المتكررة للإنسان العربي إن دلت على شيء فهي تدل في نظرهما "على انتهاء دور طبقة بكاملها في حركة التحرر الوطني والاجتماعي ، وتحولها الى طبقة معيقة للتقدم والاستقلال ، عدوة لقوة العمل ، متحالفة أكثر فأكثر مع الرجعية القديمة ، متصالحة أكثر فأكثر مع الامبريالية العالمية "[3] . وبالتالي " لقد آن الأوان لصعود طبقة جديدة ، بمصالح وأيديولوجيا جديدة . آن الأوان لصعود البروليتاريا ، ولظهور الأدب البروليتاري وانتشاره "[4] .

إن هذه الدعوة تذكرنا بما رأيناه عند النقاد الواقعيين في مصر خلال الخمسينيات ، وبخاصة كتاب "في الثقافة المصرية" لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، الذي أرسى أسس النقد الواقعي الاشتراكي في هذه الفترة ، وتولى عملية نقد الأدب السائد آنذاك في مصر وفق رؤية أيديولوجية اتسمت بالتطرف — نوعا ما — في بعض الأحكام النقدية ، والانحياز التام الى الطبقة العاملة . وهو ما نجده أيضا في كتاب نبيل سليمان وبوعلي ياسين . على الرغم من التطور الذي عرفته الواقعية الاشتراكية في النقد العربي المعاصر بابتعادها عن المرحلة الستالينية ومفاهيمها السياسية والأدبية التي وقع فيها محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في كتابهما المذكور آنفا . ومن ثم فإن كتاب "الأدب والأيديولوجيا في سورية" كان كسابقه من حيث المساهمة في دفع الحركة النقدية الواقعية في سوريا وإثارة الجدل الواسع بين النقاد الذين انقسموا الى فئتين : فئة ترفض الكتاب ، وترى فيه "تصفية حساب" تقوم بها طليعة الشبوى التقدمية مع الكتاب والنقاد التقليديين ، وتحكم على "منهج المؤلفين ونياتهما ومزاجهما العقلي ، إنه منهج تعسفي خارجي ، ونوايا سيئة مبيتة ، ومزاج عقلي سيء . . . إن المنهج — إذا صحت التسمية — هو المقاضاة وليس فقط المحاكمة "[5] . وانطلاقا من هذا المفهوم للكتاب ومنهجه كانت تعليقات

---

1 — نبيل سليمان ، بوعلي ياسين :الأدب والأيديولوجيا في سورية . دار ابن خلدون ، بيروت ،ط1/ 1974 ، ص ، 6 .

2 — م . ن . ص . 7 .

3 — م . ن . ص . 8 .

4 — م . ن . ص . ن .

5 — محمد كامل الخطيب وآخرون : معارك ثقافية في سورية . دار ابن رشد ، بيروت د. ت ، ص19 . مقال : " عندما تخلو الأيديولوجيا والأدب من الأيديولوجيا والأدب" لهاني الراهب .

الاتجاه المضاد تتسم فى معظمها بالحدة والهجاء . فى الوقت الذى نجد فيه الفئة الثانية تميل الى الموضوعية ، وتعترف بوجود بعض نقاط ضعف فى الكتاب ، و"هذه لا تعنى أنه غير مهم ، هو، على الأقل ، يطرح منهجا علميا واضحا للنقد الأدبى عندنا ، وهذا المنهج يجيء فى وقت تسبب النقد ، واختلال التوازن الأدبى ، وخضوع عملية تقويم الأدب للأمزجة الشخصية ، والتحليلات الفرويدية ، والمناهج البورجوازية الأوربية . لهذا السبب نقول إن الكتاب هام"(1) . والأهم من ذلك أن الكاتبين قد قدما رؤيتهما للأدب والنقد ، واستطاعا أن يهزا الوسط النقدى بهذا الكتاب . ومهما كانت ردود فعل النقاد والأدباء ، فإن الكاتبين قد واصلا مسيرتهما النقدية بخطى وئيدة ، وأتبعا هذا الكتاب بكتب أخرى مشتركة ، من أهمها كتاب "الماركسية والتراث العربى الاسلامى" كما انفرد كل منهما بمؤلفات خاصة ، فكتب نبيل سليمان سنة 1980 دراسته الهامة من "النقد الأدبى فى سوريا " منذ الاستقلال الى قيام الوحدة المصرية السورية سنة 1958 . ثم جاء كتابه الثانى "مساهمة فى نقد النقد الأدبى "الذى صدر سنة 1983 ، وتابع فيه الحركة النقدية المعاصرة فى سوريا ، بمختلف اتجاهاتها ، الشكلانية ، والماركسية ، والانتقائية . ثم كان كتابه أسئلة الواقعية والالتزام " الصادر سنة 1985 ، الذى طرح فيه قضايا الواقعية فى شكل تنظيرى ، قبل أن يعود من جديد الى المجال التطبيقى فى كتابه " وعى الذات والعالم ، دراسة فى الرواية العربية" الذى ظهر فى نفس السنة . وحاول فيه الكشف عن العلاقة بين الذات والعالم فى العملية الإبداعية من خلال النصوص الروائية العربية . وقد دفعه ذلك الى الاستفادة من البنيوية ومن علم النفس ، ولكن ضمن منهجه الرئيسى الذى سبق وأن رأيناه فى كتبه الأولى . ولئن كان المنهج الواقعى الاشتراكى عند نبيل سليمان قد مسه التطور ، وابتعد بذلك عن المغالاة والأحكام الجاهزة التعسفية التى ظهرت فى كتابهما المشترك " الأدب والأيديولوجيا فى سورية" . ذلك أن الرؤية النقدية فى حقيقتها تمثل الجانب التكاملى بين التيارات الفكرية والنقدية المختلفة ، وليست هى النظرة الفوقية المتشبثة بتيار ما ، باعتباره هو وحده الصحيح والثابت ، فلكل منهج ثوابت ومتغيرات .

ويبدو أن تطور المنهج النقدى عند نبيل سليمان يعود الى ممارسته للعملية الإبداعية فى المجال الروائى(2) مما جعله يتابع الحركة النقدية والإبداعية ، ويواكب تطورها ، خلافا لزميله بوعلى ياسين الذى اتجه فى كتاباته النقدية الى التحليل الاجتماعى ، مستفيدا بذلك من اختصاصه فى البحث الاجتماعى الاقتصادى . وقد ألف مجموعة من الكتب منها : "الثالوث المحرم" الصادر عام 1973 و"ينابيع الثقافة ودورها فى الصراع الطبقى" ، وغيرهما من الدراسات الأخرى .

وفى هذه الفترة أيضا نلتقى بالناقد محمود الذى تبنى الواقعية الاشتراكية فى دراساته

---

1 ـ محمد كامل الخطيب وآخرون : معارك ثقافية فى سورية ص 57 . مقال "كلمات" لمحمد عمران .

2 ـ نذكر من رواياته : وينداح الطوفان (1970) ، والسجن (1972) ، وثلج الصيف (1973) الخ .

الأدبية والنقدية . واتجهت مساهمته الأولى الى دراسة بعض المنجزات النقدية للحركة الواقعية في كتابه "المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث" الذى صدر عام 1978 ، وحاول فيه متابعة نشأة المدرسة الواقعية في النقد العربي ، وإبراز الملامح المميزة لها ، حيث استطاعت أن تخرج النقد العربي من متاهات الاتجاهات التأثرية واللغوية والجمالية والتاريخية، وتوجهه الى الموضوعية والجدية في التقويم والطرح . وحتى يبرز حنا عبود مكانة الواقعية في حركة النقد العربي الحديث خص الفصل الأول ، الذى افتتح به الكتاب مباشرة دون مقدمة ، الى استعراض الطرق والمناهج النقدية التي كانت سائدة قبل ظهور الواقعية ، مستهلا حديثه عن دور النظرية في تقويم الآثار الفنية والأدبية ، وميل النقاد في هذه الفترة الى عرض النظريات وتشكيل المدارس النقدية المعبرة عن الطبقات الاجتماعية التي أفرزتها الحركة التاريخية . وبالتالي فقد وقف في البداية عند جورجي زيدان ، وطه حسين اللذين اعتمدا في كتاباتهما النقدية على آراء الغربيين ونظرياتهم فرأى بأن الأول انطلق في دراساته من مجموعة نظريات ، فهو أقرب الى الدارس الموسوعي منه الى الناقد الأدبي الموضوعي . أما طه حسين فعلى الرغم من أنه يلتقي بجورجي زيدان من حيث التأثر بالمناهج والنظريات الغربية ، فهو يختلف عنه في كونه اعتمد في كتابه الأول " تجديد ذكرى أبي العلاء " على النظرية الحتمية للابلاس Laplace (1749 ـ 1827م) ، وفي كتابه "في الشعر الجاهلي " وظف نظرية الشك الديكارتية .[1] والواقع أن حديث حنا عبود عن طه حسين كان مختصرا للغاية ، مما جعل الناقد لا يفي حقه ، ولاسيما وأن طه حسين يعد من بين النقاد القلائل الذين ساهموا في تطور الذوق الأدبي ، وتهيئة الأرضية للاتجاهات التجديدية .

وانتقل بعد ذلك إلى الحديث عن مدرسة الديوان ومنهجها النقدي فرأى بأنها تمثل الثورة الرومانسية في الأدب والنقد معا ، وتعبر عن وجهة نظر بورجوازية ، مما جعلها تثور على الشعر التقليدي ، وتهاجم أمراء ، (حافظ ابراهيم ، أحمد شوقي ، محمود سامي البارودي ..) موصفة شعرهم بالصنعة والصقل والطلاوة اللفظية ، والتفكك لاعتمادهم وحدة البيت في القصيدة بدلا من الوحدة العضوية . وقد ركز حنا عبود في دراسته لمدرسة الديوان على المازني باعتباره لم يدرس كثيرا كزميليه عبد الرحمن شكري وعباس محمود العقاد ، ثم تناول بعد ذلك ميخائيل نعيمة ممثلا للمدرسة المهجرية من خلال كتابيه "الغربال" و"في مهب الريح" ، موضحا ملامح هذه المدرسة الرومانسية التي لخصها في (الغربة ، والصدق ، والطبيعية) . وتولى حنا عبود في الفصل الثاني الإجابة عن السؤال (كيف نشأت المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ؟) مبرزا الحالة الفكرية التي أعقبت الحرب العالمية الأولى ، ودور "الواقعية السياسية" في نشأة الواقعية في الأدب والنقد ، مركزا حديثه في ذلك على سوريا ولبنان ، خاتما هذا الفصل بتلخيص للسمات الأساسية

---

1 ـ نسبة الى العالم والفيلسوف الفرنسي ديكارت Descartes (1596 ـ 1650م) الذى يرفض الإيمان بأي شيء إلا أن تثبت البرهنة عليه بشكل كامل .

للمدرسة الواقعية . وقد حصرها في النقاط الآتيـة :(1)

1 ـ التركيز على المضمون و إهمال الشكل .

2 ـ إبـراز القيمة الكفاحية للأدب .

3 ـ الوجه الإنساني للأدب الاشتراكي .

4 ـ التشدد في الأحكام النقدية .

5 ـ شعبيـة الأدب .

6 ـ اللهجة الخطابية والمباشرة في الأداء .

وبمـا أننا سنعود الى معالجة هذه القضايا في الفصول التالية ، فاننا نرجئ مناقشتهـا الى تلك الفصـول .

أما الفصول الأخرى فقد تناول فيها مجموعة من النقاد الواقعيين مثل رئيف خوري ، وعمـر فاخوري ، ولويس عوض ، وشحادة الخوري ، ومحمود أمين العالم ، وحسين مروة ، مكتفيا بعرض كتاب واحد لكل ناقد . خاتما دراسته هذه بفصل قدم فيه رؤيتـه للواقعية في شكل تقييمي لها .

والواضح أن دراسة حنا عبود رغم جديتها فهي لا تخلو من نقاط ضعـف ، وقد أشار الـى بعضها نبيل سليمان في كتابه "مساهمة في نقد النقد الأدبي" ، وإن كان يبدو في بعض أحكامه متحاملا على حنا عبود . ومهما كان فإن دراسته قد اقتصرت على مجموعة محدودة من النقاد ـ كما رأينا ـ وبذلك فهي لا تعكس المسار النقدي للحركة الواقعية ، لاسيما وأنها لم تتعـرض للقضايا النقدية الأساسية التي أثارتها الواقعية في النقد العربي المعاصر ، كقضية التيـارات ، والحداثة ، والأصالة ، وما الى ذلك . وبالتالي فالدراسة عبارة عن إضاءات عامة لجوانب محـددة من الواقعية ، وتعريف ببعض ممثليها ، وبخاصة الرواد الأوائل .

وقد أتبع حنا عبود كتابه هذا بعدة مؤلفات أخرى ، نذكر منها : "مسرح الدوائر المغلقـة" الصادر عام 1978 و"النزوحات الكبرى ومعالم الأدب العربي بعد الحرب العالمية الثانية" الذي ظهر عام 1979 و "واقعية مابعد الحرب" 1980 ، وغيرها . ففي كتابه الأول تولى الكـاتب التعريف بهذا النوع من المسرح الذي يصوره بأنه رؤية فردية معمقة للمأساة الإنسانية ، بعيدا عن الفلسفات الأيديولوجية ، والمواقف المسبقة . وانطلاقا من ذلك راح الناقد يستعرض نظـرة "النهلستيين" أو العدميين الى الأدب بالشرح والتحليل بداية من تورجنيف Tourguenief (1818ـ1883م) الى "اللا معقول" ، محاولا ربط ذلك بالنيتشوية التي يعتبرها من أهـم العـوامـل المـؤثـرة في الفلسفـات الحـديثـة . ثم تنـاول بعـد ذلـك بشيء مـن

---

1 ـ انظر : حنا عبود : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، ص 71 .

التفصيل ظاهرة "النهلست" (1) فى مسرح اللامعقول قبل أن ينتقل الى الحديث عن النزعة "التعبيرية" فى الأدب وعلاقتها بالإنسان والواقع ليعود من جديد الى الحديث عن المؤثرات العامة فى مسرح اللامعقول ، مبينا أصوله فى الأساطير والأسفار الدينية القديمة ، وكيفية ظهوره فى المسرح الأوربى ، وانتقاله الى أمريكا ، والبلدان الاشتراكية ، والعالم العربى . ويبدو من خلال حديثه عن "اللامعقول" Absurde ميله الى "العدمية" Nihilisme الفوضوية Anarchisme ، حيث يرى بأن اللامعقول لا يتناقض مع الماركسية ، فهو يتفق معها فى عنصر الرفض ، ويختلف عنها فى كونه لا يقدم بديلا لما يرفضه . وبالتالى يحاول حنا عبود خلق نوع من التزاوج بين الماركسية واللامعقول ، وكذلك الفرويدية . ويرى بأن "مسرح اللامعقول ليس فلسفة (تلفيقية) تأخذ من كل مذهب شيئا ، وتمزج بين ذلك . لن مسرح اللامعقول يحاول الغوص الى بنية الحياة الأساسية ، وفى محاولته هذه يستفيد من كل الفلسفات والتجارب المسرحية السابقة ، كما يتراءى لنا مسرح بنيوى فى معظم آثاره " (2) . وانطلاقا من هذا الميل الى "اللامعقول" والدفاع عنه سعى حنا عبود الى توظيف كتابات بعض أعلام الماركسيين وآرائهم النقدية لتأكيد ماذهب اليه . وكأن الماركسية أصبحت عنده بدون أيديولوجية تحدد رؤيتها للواقع وللحياة بأوجهها المختلفة . مما يجعلنا نلاحظ ميل حنا عبود الى الاتجاه الانتقائى ، رغم تأكيده فى خاتمة الكتاب بأنه قام بعرض القضية دون تدخل منه ، وهو أمر مستبعد أن يصدر من ناقد يؤمن برسالة الأديب والناقد .

ومهما يكن فإن كتاب "مسرح الدوائر المغلقة" يبقى من ضمن الدراسات الجدية التى قدمها حنا عبود فى اطار منهجه الواقعى الاشتراكى . رغم اتسامه بالانتقائية أو تعددية الاتجاهات التى قد تعود الى موضوع الدراسة من ناحية ، والى محاولته لايجاد رؤية نقدية واقعية تكاملية من ناحية أخرى .

أما كتابه "النزوحات الكبرى" فقد قدم فيه الناقد صورة مجملة للمعالم الكبرى فى الأدب العربى بعد الحرب العالمية الثانية ، انطلاقا مما سماه بالنزوحات الكبرى الأربعة : الفلسطينى ، الأسكندرونى ، الحزيرانى ، الريفى (3) . التى يرى أنها هى التى صاغت اتجاهات الأدب العربى المعاصر .

---

1 — العدمية : Nihilisme : اتجاه يرفض كل القواعد والمبادئ والتقاليد والقوانين ، وكل الأفكار الإيجابية . ويعود هذا المصطلح الى رواية تورجنيف (الآباء والبنون) 1862م . التى استعمل فيها بطل الرواية بازاروف هذا المصطلح ، الذى تبناه الرجعيون بعد ذلك ، وأخذوا يطلقونه على كل إنسان ذى ميول ثورية ، وفى مقدمتهم الديمقراطيون الثوريون الذين لم يكن رفضهم للقنانة والنظام البورجوازى من أجل الرفض كما يبدو لهؤلاء ، وانما من أجل تحقيق الهدف الايجابى وهو الاشتراكية . مما جعل لينين يفرق بين العدمية الثورية الايجابية والعدمية الفوضوية السلبية . (عن : م . روزنتال : الموسوعة الفلسفية ، ص. 294 .)

2 — حنا عبود : مسرح الدوائر المغلقة . منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق . 1978 ص. 165 .

3 — انظر . حنا عبود : النزوحات الكبرى . . دار الحقائق بيروت . ط2/1982 ، ص. 17 .

والدراسة بصفة عامة تتسم بظاهرة التعميم على الوطن العربي ، رغم أنها اقتصرت في معظمها على الواقع السوري وأدبه ، ولم تخرج عنه إلا في أماكن محدودة . الى جانب ذلك ، فالمزوحسات الكبرى لم تكن هي وحدها الموجه والمؤثر في الأدب العربي المعاصر، فهناك عوامل أخرى كان لها الدور الكبير في تحديد المسار النقدي والأدبي وفق اتجاهات معينة في كثير من الأقطار العربية . وفي مقدمة هذه العوامل الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي والعقائدي في هذه الأقطار ، مما جعل درجة التأثر باتجاه معين تختلف من قطر الى آخر بسبب ظروفه الخاصة الداخلية والخارجية . ولعل كتاب "حنا عبود " واقعية مابعد الحرب" قد أشار الى بعض هذه العوامل من خلال دراسته التي خصها لـ"الواقعية الاشتراكية بعد الحرب العالمية الثانية "، وذلك في الأدب العربي المعاصر ، حيث تناول نشأة الواقعية في الأدب العربي ، واعتبر "ظهور الطبقة العاملة ، والأحزاب السياسية الاشتراكية ، وقيام المعسكر الاشتراكي ، وبروز حركات التحرر في الوطن العربي . ." من العوامل الأساسية . وقد سبق لنا الحديث عن هذه العوامل وغيرها في بداية هذا الفصل ، ولئن كان الناقد يعود فيربط بين النزوح الفلسطيني ، ونكسة 1948 وبين التطور الذي حدث في العالم العربي سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وأدبيا بعد ذلك . ونحن لا ننكر دور هذا الحدث في كشف الرجعية العربية ، وانما نربط أثره بنمو الوعي لدى الطبقات الشعبية ، التي وجدت فيه سببا للثورة على الأوضاع ، والا كيف نفسر أحداث 1946 بمصر، وقبلها أحداث 8 ماي 1945 بالجزائر . حيث ساهم كل من الحدثين في توجيه الأدب وجهة معينة تتماشى والتطور الفكري والاجتماعي بصفة عامة . والناقد نفسه يذهب في حديثه عن الواقعية العربية فيرى بأن "الواقعية العالمية كانت من أكبر دعائم الواقعية العربية . لأن الواقعية الجديدة مذهب أدبي عالمي ، يتمتع بتراث متنوع وغزير جدا ، وقد ساعد التراث الواقعي العالمي واقعيتنا المحلية مساعدة تجعل المرء يميل الى الاقتناع بأن واقعيتنا لاتعدو أن تكون من خلق التراث الأدبي الواقعي العقلي ، من غير أن نفصل هذا التراث عن الدراسات النظرية للواقعية التي كثرت وكان لها تأثير مباشر في الانتاج الأدبي وتوجيهه "[(1)] . وقد تناول في هذه الدراسة أيضا "الواقعية والاتجاهات الأخرى في النقد السوري الحديث" ، مركزا على جانب التأثر بالثقافات الأجنبية . ذلك أن الفراغ الذي يعيش فيه المجتمع العربي من جراء التخلف الحضاري ، وعجز البنية التحتية عن ايجاد البنية الفوقية المعبرة عن واقعها وقضاياها قد جعل المثقفين يتجهون الى الثقافات الأجنبية بحثا عن المناهج والفلسفات الأيديولوجية التي تساعدهم في تحليل هذا الواقع وفهمه ، ومحاولة تقديم رؤية نقدية له . وبالتالي فإن تعدد الاتجاهات النقدية دليل على اهتمام النقاد بتغطية النقص أو العجز الذي يلاحظه كل منهم في الاتجاه الآخر . ومع ذلك يذهب حنا عبود في هذا القسم من الكتاب إلى القول بشأن الناقد الحديث لم يعد يحصر نفسه في منهج واحد

1 — حنا عبود : واقعية مابعد الحرب . ص. 36 .

محدد ، وإنما يبيح لنفسه حقا مشروعا وهو الاستفادة من كل ما يتيح له الإلمام بالظاهرة الأدبية ورصدها (1) ". وكأن الناقد المعاصر في نظره أصبح يتجه نحو " الانتقائية " éclectisme التي لاحظناها في بعض كتابات حنا عبود النقدية . وبذلك عدنا الى الحديث عما سماه بعض النقاد "بالمنهج التكاملي " الذي لا يستند الى نظرية فنية موحدة ، ولا الى فلسفة أيديولوجية محددة ، وإنما يبنى على أساس " التوفيقية " أو " التلفيقية " حسب رؤية بعض النقاد . فالمنهج هو وليد نظرية فكرية أو فلسفية أو فنية . والناقد نفسه يعود بعد ذلك الى الحديث عن الاتجاهات النقدية التي يحددها في الاتجاه الأكاديمي ، والاتجاه الفكري ، والاتجاه الواقعي ، والاتجاه البنيوي .

وهو التقسيم الذي يستمد ، من طريقة تعامل النقاد مع النصوص الأدبية نظريا وتطبيقيا . ويختم حنا عبود كتابه هذا بدراسة عن الشعر العربي الحديث قارن فيها بين دراستين واقعيتين ، الأولى للناقد المصري محمود أمين العالم كان قد نشرها في مجلة "الثقافة الوطنية" اللبنانية ، ثم ضمها الى كتابه المشترك " في الثقافة المصرية " الذي صدر عام 1955 ، والثانية للناقد السوري جلال فاروق الشريف بعنوان " الشعر العربي الحديث ، الأصول الطبقية والتاريخية " وهو كتاب نشره عام 1976 . وقد كانت النتائج التي توصل اليها كل من الناقدين في دراستيهما بمثابة الدافع لحنا عبود الى عقد هذه المقارنة والتركيز على العناصر الآتية (2) :

1 — المنهج . 2 — ظروف نشأة الشعر العربي الحديث .
3 — التحديد الطبقي . 4 — الأيديولوجيا في الشعر الحديث .
5 — هل يشكل الشعر الحديث مدرسة ؟ 6 — الشعر الحديث بين التأبيد والمرحلية .

ويلخص حنا عبود في ختام مقارنته عناصر الاختلاف بين الدراستين فيرى أن " في الدراسة الأولى تجلى لنا وجه الشعر مشرقا نضاحا بالتفاؤل والأمل والثورية الواعية والثقة بالمستقبل وفي الدراسة الثانية تجلى لنا وجه الشعر قريبا من الجمود فيه مسحة من التشاؤم ، وتقرأ في قسماته كثيرا من معالم اليأس ، وقد تحولت الثورية الواعية الى ما يشبه النزق ، وقد تزعزعت الى حد ما الثقة بالمستقبل ، وازداد هذا الوجه تجهما ومال الى الإغراق في الذاتية باحثا عن شيء ضائع وأمل شبه مفقود . إنه لم يعد قادرا على تحديد معالم المستقبل كما كان في بداية ظهوره (3) " .

ويبدو أن سبب ذلك الاختلاف لا يعود الى المنهج الواقعي الاشتراكي الذي اعتمدته الدراستان ، بقدر ما يعود الى اختلاف المرحلتين وأوضاعهما من ناحية ، والى طريقة تطبيق المنهج الواقعي لدى الكاتبين من ناحية أخرى .

وهكذا فالى جانب هؤلاء النقاد نجد مجموعة أخرى تنطلق في كتاباتها النقدية من الواقعية

---

1 — حنا عبود : واقعية ما بعد الحرب ، ص ، 83 .
2 — م ، ن ، ص ، 104 .
3 — م ، ن ، ص ، 118 .

وفلسفتها الفكرية ، نذكر منهم إحسان سركيس(1) ، ومحمد كامل الخطيب(2) ، وغيرهما من النقاد الذين مايزالون يساهمون في إثراء الحركة النقدية الواقعية .

ولئن كانت حالة الواقعية في النقد العربي المعاصر بسوريا تقترب أو تتشابه الى حد ما مع حالتها في مصر ، فإن الوضع يختلف في العراق — نوعا ما — حيث تأخر ظهور الواقعية كاتجاه أدبي ونقدي له رؤيته الفكرية والفنية الى منتصف الستينيات تقريبا ، وبالضبط بعد ثورة 17 تموز 1968 ، التي طرحت منهجها الاشتراكي في الريف وسعت الى إزالة كل أثر للاقطاع والاستغلال وإحلال روح العمل الجماعية محل الروح الفردية . ذلك أن انتكاسة ثورة 1958 بانحرافها عن الخط الثوري التقدمي ، قد جعل الأدب بصفة عامة يعرف نوعا من الاحباط الفكري والسياسي والاجتماعي بسبب فوضى الصراع السياسي في تلك الفترة . وعلى الرغم من ذلك فإن النقد العراقي قد عرف بعض المحاولات النقدية القليلة التي تعبر عن ميولات فردية إلى الواقعية في هذه الفترة وقبلها ، حيث كان مفهوم الواقعية يختلف كثيرا عن مفهومها الجديد الذي يدعو اليه النقاد الملتزمون بالفكر الاشتراكي . وقد سبقت الإشارة الى بعض هذه المحاولات التي ظهرت في الثلاثينيات متأثرة بالاتجاه العام للواقع العربي الذي كان يرضخ تحت نير الاستعمار ، محاولا الأخذ بأساليب الحضارة العلمية ، وإدخال الفكر الغربي وعلومه من أجل تحرير الإنسان العربي ، والمساهمة في خلق نهضة فكرية واجتماعية وأدبية . وقد كان الأدب العراقي أكثر اتجاها في هذه الفترة وما بعدها الى الواقعية خلافا للنقد الأدبي . يقول الأستاذ سليم طه التكريتي متحدثا من الواقعية في الأدب العراقي : "وقد دخل الأدب العراقي مرحلة جديدة لدى ظهور الواقعية (الرياليزم) فيه ببروز طبقة جديدة من أدباء الشباب تفتحت أبصارهم ليس فحسب إلى مايقدمه الفكر الغربي من علوم وفنون ، وما يدين به من عقائد وأفكار ، وإنما الى واقع الحياة العراقية ، وما يعج به المجتمع العراقي من تناقضات ، ويصطرع بين طبقاته المتخاصمة من رغبات"(3) فإن ظهور الواقعية في النقد العراقي وأدبه لم يكن وليد التأثر بالثقافة الغربية والاشتراكية وحده ، وإنما كان للواقع العربي بأوجهه المختلفة دور أساسي في ذلك ، حيث دفع الأدباء الى الاهتمام بواقع مجتمعهم ، والتعبير عن أحواله وأوضاعه الاجتماعية والاقتصادية . وكان الاتجاه الى الواقع بمثابة توجه جديد الى التجديد في الشكل الفني ، فانحصر اهتمام الأدباء والنقاد بهذا الجانب حتى ظن بعضهم بأن الواقعية تعني التجديد في الشكل الفني ، وكتابة الشعر الحر . ونسوا بأن المضمون هو الذي يفرض شكله الفني المناسب . وكانت ثورة 1958 التي قضت على الملكية في العراق تشكل بداية مرحلة نقدية جديدة استند فيها النقد الى أسس فلسفية وأيديولوجية ، وأخذت الكتابات النقدية الواقعية تظهر في الصحف والمجلات ، من ذلك ماكتبه كاظم جواد سنة 1958

---

1 — من مؤلفاته : الأدب والدولة (1977) ، الخ . .

2 — من مؤلفاته : المغامرة المعقدة (1976) ، والسهم والدائرة (1979) ، والرواية والواقع (1981) الخ . . .

3 — سليم طه التكريتي : (وجهة الأدب في العراق) ، مجلة "الآداب" ع 5 مايو 1953 ، ص 33 .

عن "الواقعية الجديدة" في الشعر العراقي الحديث مبينا أسسها ومعالمها، ومدافعا عنها، وعن دعوته الى ارتباط الأدب بالحياة الإنسانية، يقول : "بيد أن نظرتي هذه ليست محدودة الجانب ضيقة الأفق والمجال، لأنني أرى وفق المنهج العلمي الذي ألتزمته لدراسة تأريخ الأدب والفن أن الواقعية يجب أن تمثل خلاصة المذاهب الفنية السابقة والتي لها قابلية النماء والتطور في إطار كل حدث اجتماعي جديد . إن بابلو نيرودا شاعر واقعي كبير ولكن شعره لم يتحرر من آثار فرلين ولوركا مثلا لأن بعض القيم الرمزية في الشعر لا زالت لها قابلية النماء والتأثير . إن هذه النظرة التي أجزم بصوابها هي الرد الحاسم على أولئك الذين يعتبرون الأدب الواقعي الحديث مجرد دعاية لفكرة ما أو لقضية ما . إن الأدب الواقعي الحديث قد يلتزم الدفاع عن فكرة أو قضية بل هو يلتزم ذلك حقا في كثير من الأحايين، والعلة في ذلك أن ارتباطه بالواقع يجعله أكثر تحسسا لحركة التطور الصاعدة التي تنبع منها الأفكار والقضايا . وأن هذه النظرة هي الرد الأخرى أيضا لأولئك الذين يؤمنون بالاتجاهات الواقعية ولكنهم يتطرفون في الدفاع عنها أو لا يحسبون ذلك أو يشوهون معالمها في اتجاههم الأدبي . وأخيرا وليس بآخر يجب أن نتذكر دعوة الكاتب مكسيم غوركي لمزج الرومانتيكية بالواقعية كمفهوم لا يتجاهل قابلية بعض القيم والاتجاهات على التطور والبقاء اذا كانت ملا تمتما لحة في أحضان كل حدث تأريخي وليد "[1] . والواقع أن نظرة كاظم جواد الى الواقعية لا تحتاج الى تعليق، ذلك أن الواقعية هي رؤية فنية للواقع . وبالتالي فهي تستعين بكل الوسائل الفنية المناسبة للتعبير عن هذه الرؤية دون تمييز بين وسيلة وأخرى، الا من حيث مدى قدرتها على تحقيق تلك الرؤية في الجانب الفني ، ومناسبتها للمضمون في ظل تطور الحياة والعصر .

وفي هذه الفترة أيضا وما قبلها بقليل كان الشاعر بدر شاكر السياب (1926ـ1964م) يدعو الى "الواقعية الاشتراكية" التي هي في نظره تحليل الأديب للمجتمع تحليلا عميقا . وعلى الرغم من أن بدر شاكر السياب كان في أوائل الأربعينيات عضوا في الحزب الشيوعي العراقي الذي تأسس عام 1934، الا أن اتجاهه الواقعي استمده من كتابات الناقد الأنجليزي ستيفن سبندر Stéven Spendr ، حيث يصرح بذلك السياب ، قائلا : "ولكن الواقعية التي أدعو اليها هي الواقعية الحديثة التي تحدث عنها الناقد الشاعر الأنجليزي ستيفن سبندر في محاضرته القيمة عن الواقعية الجديدة والفن "[2] . وقد ذهب السياب الى القول بأن أدبنا الواقعي أو الملتزم يخلو في كثير من الأحيان من الفنية ، الشيء الذي يبعده عن المفهوم الصحيح للواقعية والالتزام . فالواقعية عند السياب هي التي تصدر عن الأديب وتعبر عن إيمانه الحقيقي الصادق بأن هذا النوع من الأدب الواقعي هو الذي يحقق ذاته . وهناك "الأدب المحايد" الذي يحمل به السياب الأدب الذي يكتبه الأديب في معزل عن الأحداث العامة المحيطة به ، دون أن يؤدي ذلك الى الإساءة أو إلحاق الضرر بمجتمع الأديب الذي يعيش فيه

1 ـ د . أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق ، ص 257 .
2 ـ بدر شاكر السياب : (وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث) . مجلة "الآداب" ، ع10 اكتوبر 1956 ، ص 22 .

النوع الثالث في نظر السياب فهو " الأدب المنحل " الذى يدعو الى اليأس والهزيمة والمجون والدعارة . ويرى السياب أن الأدب السائد في هذه المرحلة هو أدب ترف، وأن الأمة التي " تجنح الى الترف وهي تخوض معركة المصير لهي أمة أمرها الى الخسران "[1] وانطلاقا من ذلك راح السياب يدعو الشاعر العربي الى اتخاذ موقف من الحياة وقضاياها ، ومن مشاكل الانسان العربي ، وأن يصدر في أدبه عن هذا الموقف . يقول في مقدمة ديوانه "أساطير" : "أنا من المؤمنين بأن على الفنان دينا يجب أن يؤديه لهذا المجتمع البائس الذى يعيش فيه ، ولكنني لا أرتضي أن نجعل الفنان وبخاصة الشاعر عبدا لهذه النظرية . والشاعر اذا كان صادقا في التعبير عن الحياة في كل نواحيها فلا بد أن يعبر عن آلام المجتمع وآماله دون أن يدفعه أحد الى هذا "[2] . فالصدق هو المقياس الوحيد المميز للفن الأصيل ، فمتى كان الأديب صادقا كان ملتزما مع نفسه ، ومع مجتمعه . والالتزام من القضايا التي أثارها السياب في البحث الذى ألقاه في مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول من عام 1961 . حيث تناول الالتزام والإلزام في الأدب العربي الحديث ، فأشار الى أن الالتزام قديم قدم الأدب ، وأن كبار شعراء العرب القدامى كانوا ملتزمين . فالأدب الملتزم ليس وقفا على الشيوعيين وحدهم كما يذهب البعض ، بل إن الالتزام الشيوعي هو إلزام وليس التزاما ، وكذلك الحال مع ما يسمى بالالتزام القومي الحزبي الذى لا يختلف عن الأول الا في بعض التفاصيل . فالالتزام في مفهوم السياب هو الذى ينبع من نفوس الأدباء ، ولا يفرض عليهم من خارج ذواتهم .

والواضح أن مفهوم السياب للواقعية والالتزام يكتنفهما الغموض لعدم تحديد المراد من المصطلحين الحديثين ، واذا كنا نشاطره بأن الالتزام في مفهومه العام قديم قدم الأدب ، فإننا نخالفه في كون "الالتزام" كمصطلح نقدى حديث له دلالته الخاصة التي لا يمكن العودة بهما الى العصور القديمة . كما أن ربطه بين الالتزام والالزام لم يكن مبنيا على أسس موضوعية . ذلك أن الواقعية الاشتراكية والالتزام لهما منظورهما الفلسفي الأيديولوجي والنقدى ، ولا يمكن ربطهما ببعض المراحل التاريخية من تطور الحركة النقدية الواقعية التي أساءت الى مفهوم المصطلحين .

وعلى كل فإن محاولة جواد كاظم وبدر شاكر السياب جاءت لتدعيم الحركة النقدية الواقعية ولتساير التطور الاجتماعي والفني ، متأثرة في ذلك بالاتجاهات الواقعية المختلفة . ولعل هذا ما جعل بعض النقاد يرون أن الواقعية الاشتراكية وأسسها لا يمكن أن تتحقق الا في بلد يسود النظام الاشتراكي ، وهو ما يراه الشاعر عبد الوهاب البياتي الذى يذهب الى القول بأنه " لا يمكن قيام أدب واقعي اشتراكي الا في بلد يسوده النظام الاشتراكي . أما الأدب الواقعي الحديث فهو يمثل كافة الاتجاهات الفنية الحديثة في الأدب العالمي السلبية والايجابية . فالواقعية الحديثة

---

1 ـ بدر شاكر السياب : (وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث) ، مجلة "الآداب" ص23 .
2 ـ بدر شاكر السياب : مقدمة ديوان " أساطير" . النجف ، العراق . 1950 ، ص 8 .

تهدف الى المستقبل، وتؤكد الإيمان بالإنسان ونضاله . ولكن هناك جوانب سلبية لهذا الاتجاه.. فأدب ت. س. إليوت يمكن اعتباره من الأدب الحديث أو من الأدب الواقعي الحديث، ولكنه لا يمثل الجانب المتنامي الهادف الى خير الإنسان ، والى التأكيد على مستقبله ، فهو يمثل الجانب السلبي المضمحل المتداعي في الحضارة الحالية"[1] . فالبياتي كما يبدو من النص يلتقي مع الرأيين السابقين حيث يذهب الى التمييز بين الأدب الواقعي الحديث وبين الأدب الاشتراكي . وإذا كان هذا التقسيم يعد مقبولا في الظاهر على الأقل ، فإن مفهوم الأدب الواقعي الحديث عند البياتي يبدو أنه غير مرتبط بالواقعية كمذهب أدبي ونقدي ، وإنما هو مصطلح جديد أطلقه كما قال على "كافة الاتجاهات الفنية الحديثة في الآداب العالمية السلبية والإيجابية" ، فاتجاه الفن للفن ، والسريالية هما اتجاهان واقعيان في نظره . ومن هنا كان الأدب الواقعي الاشتراكي عنده ، هو الذي يصدر من واقع تحققت فيه الاشتراكية قولا وعملا . وبالتالي فالأديب الذي يرغب في الكتابة ضمن هذا الاتجاه الواقعي الاشتراكي عليه أن ينتظر حتى تسود الإشتراكية في بلده، ويعيش التجربة معايشة حقيقية فعلية ، يومذاك يمكن له أن يكتب أدبا واقعيا اشتراكيا يقبله عبد الوهاب البياتي . وواضح أن هذا الرأي مردود عليه، لأن الأدب الواقعي لا يصور الواقع تصويرا فوتوغرافيا أو هو صدى للواقع ، وإنما يقدم رؤية الأديب لهذا الواقع ، ويعكس أثره . وهو ما نجده في شعر البياتي ذاته ، الذي يعد من شعراء الواقعية الاشتراكية في العراق .

وانطلاقا مما سبق يتضح أن الدعوة الى الواقعية في هذه الفترة قد تبناها بعض الشعراء في كتاباتهم الإبداعية والنقدية ، ولم ينفرد بها نقاد متخصصون كما هو الحال في الأقطار العربية السابقة .

ومهما يكن فإن النقاد الواقعيين الرواد قد وجدوا في مهرجان معروف الرصافي الذي أقيم عام 1959 لتخليد ذكرى هذا الشاعر ، فرصة لتقديم الواقعية وأسسها ، ولإبراز دور الصراع الطبقي في المجتمع ، لاسيما وأن الشاعر معروف الرصافي (1875—1945م) قد وفر لهم المضمون اللازم لتوضيح مفاهيم الواقعية من خلال قصائده الاجتماعية والوطنية المتعددة (أم اليتيم ، الأرملة المرضعة ، اليتيم في العيد ، الفقر والسقام ..) ، وغيرها من القصائد الأخرى التي وصف فيها مشاكل المجتمع وقضاياه ، ودعا فيها الى الإشتراكية، حيث يقول :

إنما الحق مذهب الاشتراكية   فيما يختص بالأموال
مذهب قد دعا اليه أبوذر   قديما في غابر الأجيال[2]

كما قال :

ياقوم خلوا الفاشستية انها   في السائسين فظاظة وتعجرف

---

1 — د . أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق ،ص. 360 . من مجلة "المثقف" ع2 . تشرين الثاني 1958 ،ص. 117 .

2 — د . يوسف عزالدين :الاشتراكية والقومية وأثرهما في الأدب الحديث . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة . 1976 ،ص. 110 .

للأنكليز مطامع ببلادكم لاتنتهي إلا بأن تتبلشفــوا (1)

وفي هذا المهرجان كتب ملاح خالص عن الرصافي والتجديد في شعره ، موضحا أن الشاعر قد اتجه الى الطبقات الشعبية الكادحة متغنيا بها وبقضاياها . فهو قد وهب نفسه لخـــدمة الشعب والتعبير عن مشاكله وطموحاته ، وشن ثورة على البورجوازية المستغلة . كما كتب دراسة أخرى بعنوان "الرصافي شاعر الكادحين" بين فيها نضال الشاعر من أجل تحقيق العدالـــة الاجتماعية ، ورأى بأن شعره يحمر بحق عن مقاييس الواقعية الاشتراكية . وهو مانجده ، أيضـــا في دراسة الدكتور صالح جواد الطعمة التي ألقاها في هذا المهرجان . فالواقعية الاشتراكيـة كانت تمثل القاسم المشترك بين أغلب الحاضرين ، فهو يقول : " ولا أريد أن يفهم من ذلك بـــأن شعره لا يدل على تفهم الصراع الطبقي وأسبابه ، بل فيه على العكس بما يشير الى أن الرصـافي قد أدرك جيدا طبيعة هذا الصراع الطبقي ، واتخذ موقفا إيجابيا تجاهه فأيد بكل قوة وصراحـة كفاح الطبقة العاملة من أجل حقها في الحياة الكريمة" (2) . ويواصل حديثه بعد ذلك مستشهـــدا بنماذج من شعر الرصافي التي تؤكد هذا الاتجاه الاجتماعي ، وتصور "الصراع الطبقي بين أقلية مستغلة تسرق جهد غيرها لهناء سعادتها ، وأكثرية مستغلة لاتملك من إنتاجها غير مايـؤمـــن لها الحياة المتعبة الشقية . تواصل فيها كدحها وعناءها ضحية لنهم المستغلين وجشع ذوي السلطان والنفوذ .

قد وردنا والأرض للعيش حوض   واحد كلنا لنا فيه خـــوض

فلمــاذا به مشوب ومحـــــض؟   عظمت حكمـة الاله فبعض

في نعيم وبعضنــا في عـــذاب

أيها الأغنياء كـم قـد ظلمتم   نحم الله ميت مـا أن رحمتم

سهـر البائسون جـوعا ونمتم   بهناء من بعد ما قد طعمتم

مـن طعـام منـــوع وشــرا ب" (3)

وأخذ الاتجاه الواقعي ينتشر بعد ذلك في العراق تدريجيا ، وبدأ الأدباء والنقاد يرددون مقاييس ومبادئ الواقعية من التزام ، وصراع طبقي ، وغيرهما . وأخذ بعضهم يطبقها في نقـــد الأعمال الإبداعية ، من ذلك نقد الأستاذ عامر رشيد السامرائي لديوان "اللفحات" للصافي ، حيث يقول : " لقد أغضبني هذا الصافي الذي يعيش في قوقعة نفسه فهو يغذي عواطفه بخيالـــه ، وخياله مستمد من عواطفه . تقرأ الديوان فلا تجد غير الصافي وستكون خيبتك عظيمة لو حاولت أن تجد بعض آمال العرب في شعره ، أو أن تقرأ صدى حادثة من حوادث البلاد العربيـــة .

1 ـ د . أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق ، ص 362 .
2 ـ م . ن ، ص . 363 .
3 ـ م . ن ، ص . ن .

وهي كثيرة ـ في نفسه وشعره . . فهو لا يشعر بأي حرج حينما ينظم شعرا في ضرس العقل وفي رثاء لحية ، والبرغوث في الأذن ، ومناظر صائد الأسود ، وغير ذلك من الأمور التي لا تشغل الا بالا شديدة الانطوائية والعزلة كبال الصافي والا فأين أثر الحوادث الجسام التي تتابعت على الوطن العربي في شعر الصافي ؟ وبم تعلل هذه الرقة عنده حين يبصر وجها جميلا أو حين تملأ الطبيعة عينه وقلبه بجمالها ، يقابل ذلك حسا جامدا وشعورا غبيا حيال قضايا بلا الكبرى[1]. فالناقد يدعو الشاعر الى معايشة الواقع والتعبير عن أحداثه ، بدل هذه الانطوائية التي تلفه هو وغيره من الشعراء .

وهكذا فقد كانت تلك المقالات النقدية والدراسات الأدبية القليلة التي ظهرت في الصحف والمجلات تمثل مرحلة تمهيدية لظهور الواقعية الاشتراكية بشكل جليّ في النقد العربي المعاصر بالعراق بعد ذلك ، خاصة وأن الستينيات قد عرفت حركة نشيطة في الكتابة من الاشتراكية والقومية والدعوة إليهما . واستطاعت تلك المقالات والدراسات المحدودة أن تتصدى للتيارات السلبية التي عرفها الفكر العراقي وأدبه في المرحلة المعاصرة ، وأن تخلص النقد ـ نوعا ما ـ من اللهث وراء الشكل الأدبي ، والنرجسية الذاتية التي تنفصل من قضايا الأمة والمجتمع والإنسان ، وتوجه الحركة الأدبية توجيها صائبا ـ الى حد ما ـ رغم الظروف والأحداث التي عرفها العراق والوطن العربي خلال فترة الستينيات وما بعدها من ناحية ، وعدم ظهور مؤلفات نقدية متبنية للمنهج النقدي الواقعي من ناحية أخرى .

وكما سبق أن قلنا فإن الواقعية في النقد العربي بالعراق قد أخذت في الظهور بشكل جليّ بعد منتصف الستينيات تقريبا ، حيث استطاعت وبمرور العقد الأول أن ترسي دعائم النقد الواقعي ، وتصبح الكتابات النقدية تصدر عن رؤية واضحة ومنهج محدد ، قياسا الى المرحلة السابقة . ذلك أن نضج الحركة النقدية الواقعية والوصول الى الكمال شيئان مايزالان بعيدين في النقد العربي ، ومع ذلك فإن ماقدمته هذه الحركة النقدية في السبعينيات يعد شيئا مهما ، بحيث يمكن القول بأنها وضعت قاعدة عامة يمكن الانطلاق منها في ترسيخ حركة نقدية مستقبلية . فقد عرفت الحركة النقدية الواقعية بالعراق في هذه المرحلة مجموعة من المؤلفات والدراسات النقدية التي تهدف الى التعريف بالواقعية وأسسها النقدية ، ككتاب " الواقعية في الأدب " لعباس خضر (1967) ، وكتاب "الواقعية الاشتراكية كما يراها الواقعيون الاشتراكيون "لسعاد محمد خضر (1968) ، وغيرهما من الدراسات الأخرى . في الوقت الذي اتجه فيه بعض النقاد الواقعيين الآخرين الى الجمع بين التنظير والتطبيق في كتاباتهم ، من ذلك ماكتبه عزيز السيد جاسم في مؤلفه "دراسات نقدية في الأدب الحديث"(1970) ، الذي استهدف فيه نقد الشعر في الدرجة الأولى ، وإلقاء نظرة على كتابات كولون ولسن COLNNE Wilson وأندريه جيد Andre Gide (1869ـ1951م)

1 ـ د . أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق ، ص. 372 . من جريدة "الحرية" ، ع. 1131 بتاريخ 16 مارس 1958 .

وفولكنر Faulkner (1897 ــ 1962م) ، واليوت ، وغيرهم . والكتاب يبدو أنه لا يعبر عن اتجاه عزيز السيد جاسم الذى يقول عنه : "إننا نحترم بإجلال القيم الجمالية فى كل القصائد ، ولكننا مع ذلك نتحيز ، وهذا التحيز ليس نقطة ضعف ، فأنا متحيز مع الانسان مع البؤساء ، مع المضطهدين ، مع الأبرياء والضحايا . ولكننى أعطى الشعر المحادى حقه فنيا . وبين التقييم الفنى والإدانة للموقف تتعقد المسألة ، ومن خلال هذه الموضوعات المكتوبة أعرف تناقض الخاص ، وهذا التناقض هو الذى يزودنى بالجرأة الكاملة فى مهمة التجاوز"(1) . والواضح أن الناقد عزيز السيد جاسم ليس من دعاة الواقعية الاشتراكية ، فهو كاتب قومي اشتراكي كأغلب الكتاب والنقاد العراقيين ، يلتقى فى كثير من آرائه بالواقعية ، ويختلف معها أيضا فى كثير من المواقف الفكرية والنقدية . وقد كان كتابه الثانى "موضوعات من الثقافة والثورة "(1972)، يسير فى الاتجاه نفسه .

وفى هذه الفترة قامت وزارة الثقافة والاعلام العراقية بإصدار مجموعة من المصادر الرئيسية للفكر النقدى الماركسى ، منها "فى سبيل الواقعية" للناقد السوفياتى لافريتسكى ، وترجمة جميل نصيف (1974) ، و"الواقعية اليوم وأبدا "لبوريس بورسوف (1974) ، و" دراسات معاصرة" ، وهو مجموعة أبحاث لكتاب سوفيات ، وترجمة جودت هلال (1975) ، وكذلك كتاب "نظرية المسرح الملحمى" لبرتولت بريخت Bertolt Brecht (1898 ــ 1956م) وترجمة جميل نصيف (1973) و"أسخيلوس وأثينا ، دراسة فى الأصول الاجتماعية للدراما" للناقد الماركسى البريطانى جورج طومسون Georgr Thomson وترجمة صالح جواد كاظم (1975) ، وغيرها من المؤلفات المترجمة فى هذه المرحلة سواء فى العراق أو سوريا أو مصر ، والتى تسير ضمن الاتجاه الواقعى الاشتراكى ، فتكونت بذلك مكتبة نقدية قادرة على التأثير والفعل فى الثقافة والنقد . وأخذت الكتابات النقدية الواقعية فى هذه المرحلة طريقها الى القراء ، فبرز الناقد محمد مبارك من خلال كتابيه "مواقف فى اللغة والأدب والفكر"(1974) ، و"دراسات نقدية فى النظرية والتطبيق"(1976) وإذا كان الكتاب الأول عبارة عن مقالات متفرقة سبق نشرها فى المجلات والصحف العراقية والعربية منذ عام 1959 الى غاية 1972 فهو لا يخلو من دراسات جدية ضمن المنهج الواقعى ، كمقالته عن "أهداف الغزو الثقافى" ، و"مشكلة الفن وحركة الواقع" ، و"الفن والأدب انعكاس لحركة الواقع" وغيرها من المقالات الأخرى . أما كتابه الثانى فهو كما يتضح من عنوانه يقع فى قسمين : الأول خصه للجانب التنظيرى ، فبحث فيه موضوعات مختلفة ، منها : الشعر والثورة ، والأداء والتعبير الفنى فى معركة المصير ، فى النظرية الشعرية ... وغيرها من الموضوعات التى يهدف من ورائها الناقد الى خلق نظرية مساعدة فى فهم الأدب وتحليل قيمه الجمالية والفنية ، ومدى تفاعله بأحداث بيئته . وفى القسم التطبيقى تناول أعمال بعض الشعراء كالصكار ، والبياتى وحميد سعيد ، وحسب

---

1 ــ عزيز السيد جاسم : دراسات نقدية فى الأدب الحديث ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1970 ، ص 7 .

الشيخ جعفر، وبعض المسرحيات . . والكتاب بصفة عامة يمثل محاولة ناضجة من حيث الجمع بين بعدي العمل الأدبي، البعد الفلسفي الأيدولوجي، والبعد الجمالي، على الرغم مما قد يحسه القارئ من اختلاف بين الجانب التنظيري، والجانب التطبيقي . وكان كتاب "القاص والواقع" للناقد النصير ياسين (1975) من ضمن المؤلفات النقدية التي ساهمت في إثراء الحركة النقدية الواقعية وبلورة بعض أسسها في هذه المرحلة، إلى جانب ما قدمه تامر فاضل في كتابه "معالم جديدة في أدبنا المعاصر" الذي ظهر عام 1975، وكذلك كتاب "الموقف الثوري في الرواية العربية" لمحسن الموسوي، الصادر عام 1975، وغيرهما من المؤلفات الأخرى لنقاد آخرين أمثال محمد الجزائري في كتابيه "ويكون التجاوز" و "حين تقاوم الكلمة" . . .

إن الواقعية في النقد العراقي لم تكن في مستوى الاتجاه القومي الاشتراكي الذي تتسم به أغلب الكتابات النقدية . وقد يعود ذلك إلى الوضع السياسي والاقتصادي في القطر العراقي، الشيء الذي جعل بعض النقاد يميل إلى الحديث عن "الواقعية العربية" كالناقد القاص موفق خضر الذي يرى أنه "من الضروري تحديد انتساب القاص عندنا إلى (الواقع العربي) بكل معطياته وإفرازاته لا للواقع المتعلق بتسميات مضيئة وغائمة . . ينبغي عندما نتحدث عن (الواقعية) أن نشير وأن نحدد أية واقعية نريد . . ينبغي أن نشير إلى أن ثمة (واقعية عربية) تكتسب يوما بعد يوم خصائصها وطبيعتها وأبعادها المتميزة بتفرد خاص يتكون من تفرد التجربة العربية عبر قنوات الحياة المتعددة بما فيها قنوات النضال لإرساء معالم حياة متقدمة وقوية" (1) . ولا شك أن ما ذهب إليه القاص موفق خضر صحيح، وأن هذا المفهوم للواقعية يمثل رؤية طليعية وملتزمة بالمرحلة التاريخية الراهنة . ويبقى على النقاد والدارسين تطوير هذا المفهوم لاستيعاب التجربة العربية المتفردة من حيث الممارسة النضالية وتطبيق الاشتراكية . وعلى المفكرين أن يوجدوا فلسفة هذه الواقعية ضمن الإطار الثقافي العالمي .

وبهذه النماذج القليلة من النقد الواقعي المعاصر في العراق نكون قد قدمنا لمحة عن الواقعية في هذا القطر العربي ومدى مساهمة نقاد هذا الاتجاه في بناء الحركة الفكرية والثقافية وإنمائها . ويبقى الطموح الأكبر هو إيجاد حركة نقدية متميزة من حيث الرؤية الشمولية والمنطلقات الفكرية التقدمية والخصائص الجمالية والفنية . هذا الطموح الذي يمتد إلى دول المغرب العربي حيث تسعى الفئة المثقفة وتعمل من أجل إيجاد مثل هذه الحركة الأدبية والنقدية المسايرة لتطور الواقع العربي والدافعة له نحو مستقبل أفضل . متحدية بذلك الواقع الموروث ومتجاوزة له . ففي الجزائر التي عانت من الاستعمار الفرنسي أكثر من مائة وثلاثين سنة (1830—1962م) نجد الواقعية قد تأخر ظهورها إلى ما بعد الاستقلال حيث استطاعت الحركة الأدبية والنقدية الواقعية أن تبلغ مستوى من النضج الفني والفكري، وذلك في السبعينات، رغم أنها ما تزال في طريق

---

1 — موفق خضر: (ما هي مهمات القاص مرحليا؟) . جريدة "الثورة" العراقية، ع. 2447 . بتاريخ 27 تموز 1976 .

النمو والتفاعل والتأثير بالإبداع الفنى الملتزم والهادف.

إن هذه الحركة الواقعية هي وليدة التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي حدثت في الجزائر بعد منتصف الستينيات، متأثرة في ذلك بالتيارات الاشتراكية العالمية من ناحية وبالوضع العام للمجتمع العربي من ناحية أخرى. كما يمكن القول أيضا بأن هذه الحركة الواقعية هي استمرار لما كان عليه الأدب في أثناء الثورة التحريرية، حيث اتسم برفضه للواقع الأليم والثورة عليه، وتصوير الحقائق وإبرازها، والاهتمام بالفئات الاجتماعية المحرومة التي كانت تعاني من الظلم والفقر والجهل والاستغلال، وما إلى ذلك. فكانت رسالة الأدب هي تحرير الوطن من الاستعمار، وكانت صفات النضال والالتزام والتضحية من أجل هذا الوطن وشعبه هي السمة الغالبة في كتابات الأدباء الجزائريين ودراساتهم النقدية في هذه المرحلة، التي لم يخرج فيها الأدب الجزائرى بصفة عامة عن الصبغة التقليدية المتسمة بالتعبير المباشر والضعف الفنى، والتركيز على الشعر.

وانطلاقا من تلك الرسالة التي حملها الأدب خلال الثورة كان من الطبيعي أن تتطور نظرة الأدباء إلى الواقع والواقعية بعد الاستقلال، وأن تستفيد من خبرات الأمم الأخرى وتجاربها في الميدان الفكرى والإبداع الأدبي والنقدى، لتواكب التطورات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي عرفتها الجزائر آنذاك، وتعمل من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية التي كانت مطمح الطبقات الشعبية المحرومة، خاصة وأن أغلب الأدباء والنقاد الجزائريين الذين يكتبون باللغة العربية هم من أصل ريفي، نشأوا في الريف وعانوا من ويلات الفقر والجهل والاستغلال، ومن سياسة الاستعمار الأجنبي وربيبته الطبقة البورجوازية الإقطاعية الجزائرية. الشيء الذى جعل انتهاجهم للواقعية الاشتراكية في كتاباتهم الإبداعية والنقدية أمرا طبيعيا فرضته حاجات المجتمع وظروفه المحلية. ذلك أن الواقع الاجتماعي والاقتصادى في بلد نال حريته حديثا، وبدأ يسعى الى تحقيق وجوده، وحل مشاكله وتناقضاته، والكفاح ضد تخلفه، لا يستدعي الهروب من الواقع أو الاكتفاء بتصويره فحسب، بل يتطلب مواجهته وتعرية سلبياته، بتحليله ونقده، واتخاذ موقف منه يستمد من الرؤية الاشتراكية التي تهتم بالطبقة الكادحة الفاعلة في التغيير الاجتماعي والسياسي، تلك الطبقة التي كانت بالأمس القريب وقودا من أجل التخلص من الاستعمار الأجنبي وعملائه، وتطمح الآن الى تحقيق عدالة اجتماعية في المجال الحياتي تعيد لهم كرامتهم، وتوفر حياة أفضل. ومن ثم فإن ظهور الواقعية الاشتراكية في كتابات أدباء ونقاد الجزائر لدليل على وعيهم بتناقضات واقعهم الاجتماعي، ورغبتهم الصادقة في الخروج بالحركة الأدبية والنقدية من واقعها المتخلف، والاتجاه بها نحو الواقعية للمساهمة في بعث الوعي وتحقيق ما تصبو اليه الطبقة الصاعدة.

إن التيار الواقعي الذى وسم الكتابات الإبداعية والنقدية قبل الاستقلال لم يكن وليد

التأثر بالثقافات الأجنبية الشرقية والغربية منها ، بقدر ماهو ناتج عن رد فعل تجاه الأحداث التي عرفتها الجزائر آنذاك ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الأولى . حيث بدأ الوعي السياسي والثقافي يبرز الى الوجود تدريجيا من خلال الأحزاب السياسية الوطنية والمجلات الثقافية المتنوعة . وتطورت الرؤية الوطنية للواقع بعد أحداث انتفاضة 8 ماى 1945 الشعبية، وما خلفته من ضحايا انعكس آثارها في الثقافة الوطنية ، ودفعت الأدباء الى التوجه نحو الواقع والتعبير عن قضاياه المصيرية . وتدعم هذا الاتجاه أكثر بقيام ثورة أول نوفمبر 1954 التى كشفت حقيقة الاستعمار ، وعرت الواقع بجوانبه المختلفة ، ومن ثم أنزلت الأدباء والمفكرين الى أرض الواقع وجعلتهم يتجاوبون مع وقائع الثورة وأحداثها .

إن ماظهر من النقد قبل الاستقلال كان محدودا جدا بحيث لم يتمكن أصحابه من تجاوز مرحلة الانطباعات الشخصية التى تتماشى مع مستوى الفن واتجاهاته فى تلك المرحلة . فقد كتب الدكتور أبو القاسم سعد الله دراسة عن النقد الأدبى فى الجزائر نشرها سنة 1960 بمجلة "الآداب" البيروتية ، قال فيها : "إذ كيف نتحدث عن النقد الأدبى فى الجزائر ، بينما نحن لا نعترف أو لا نكاد نصدق أن عندنا أدبا ناضجا شق طريقه مع قافلة الأدب العربى المعاصر أو الأدب العالمى ؟! . والحق أن صواب هذه الفكرة ظاهر الى حد بعيد ، سيما إذا أخذت على سطحيتها ، فالأدب عندنا - كفن - مايزال متخلفا من حيث الكم والموضوع والأسلوب . فليس هناك - بالعربية - قصة توفرت لها شروط الإجادة فى التقنية والعلاج ، أو شعر تطور مع عواطف الناس وظروفهم ، ولا نتاج مسرحي واكب المرحلة الراهنة من تاريخنا ، وعبر عن مشاعرنا فى الحب والكفاح ، وبالتالى ليس هناك أدب متكامل يعيش مع مشاكلنا الذهنية والعاطفية : فكيف بعد هذا نحاول الحديث عن النقد الأدبى ، بينما الأدب والنقد صنوان يسند ويكمل أحدهما الآخر؟. ولكن مادمنا نعترف بوجود محاولات فى الأدب فمن الحق أن نعترف كذلك بوجود محاولات أخرى فى النقد . إنها مجرد محاولات تتلاءم مع المستوى الفنى لإنتاجنا الأدبى" (1) . وإذا كنا نساير الدكتور أبا القاسم سعد الله فيما ذهب إليه فى مجال النقد الأدبى ، فإننا نرى أن نظرته الى الأدب الجزائرى قبل الاستقلال قد اتسمت بالمبالغة ، ذلك أن الأدب الجزائرى رغم الظروف الصعبة والعوائق الكثيرة والمتنوعة التى حرمته من التطور والازدهار وإثبات الوجود فى هذه المرحلة ، فإنه استطاع أن يعبر نسبيا عن آمال الشعب وطموحاته وأن يشارك فى الثورة التحريرية بما استطاع كتابه (2) ، انطلاقا من مستواهم الثقافى والفكرى والفنى . وكان الشعر من أبرز الفنون التى واكبت الثورة التحريرية وعبرت عن القضايا الوطنية . كما أن تواجد النقد لا يرتبط فى أساسه

---

1 - د . أبو القاسم سعد الله : دراسات فى الأدب الجزائرى الحديث . دار الآداب بيروت . ط 2 1977 ، ص 84 .

2 - لعله من الواجب الإشارة الى بعض الشعراء الذين ضحوا بأنفسهم من أجل استقلال الجزائر وهم على سبيل المثال لا الحصر : الأمين العمودى الذى استشهد فى أكتوبر 1957 وعبد الكريم العقون ، والربيع بوشامة ، اللذين أعدما فى 3/3 ماي 1959 ... الخ . وأما الذين دخلوا السجن فعددهم كثير ونكتفى بذكر الشاعر مفدى زكرياء الملقب بشاعر الثورة الجزائرية .

بوجود الأدب ، إلا إذا قصدنا الجانب التطبيقي منه فقط . فالنقد في حقيقته أوسع من ذلك ، وبالتالي يمكن له أن يسبق الإبداع ويتقدمه ، والعكس صحيح أيضا ، مادام لكل منهما دوره ومكانته في الحركة الثقافية والفكرية وفي بناء الحضارة .

ومهما يكن فإن "النزعة الوطنية" التي ظهرت في الأدب قبل الاستقلال تعد من ضمن العوامل الأساسية والمهمة في ظهور الحركة " الواقعية الاشتراكية " بعد ذلك ، فقد مهدت الجو وهيأت الأرضية من خلال توجيه الشعب وتوحيد صفوفه من ناحية ، ومن ناحية أخرى بروز ابن الطبقة الفقيرة المستغلة ، وتضحيته من أجل وطنه في أثناء الثورة التحريرية ، ليتسلم له حمل مشعل الثورة الاشتراكية بعد الاستقلال . لذلك أرانى أميل الى تسمية هذه المرحلة بـ"الواقعية الوطنية" تمييزا لها عن الواقعيات الأخرى ، وبخاصة " الواقعية الاشتراكية" التي جاءت بعد هذه ذلك أن الأولى كان هدفها سياسيا يتمثل في مواجهة الاستعمار وتحرير الوطن . وكانت رسالة الأدب عند هاتهي كشف حقيقة هذا الاستعمار ، وخلق الوعي لدى الجماهير ، وتعبئته للثورة عليه ومواجهته . ولعل ارتباط الحركة الوطنية بالنمو البورجوازي الاقطاعي قد جعلها تميل الى"الرؤية السلفية" التي لا يهمها معرفة الأسباب والعوامل الموجهة للواقع ، بقدر ما كان هدفها معرفة ما إذا كان هذا الواقع متماشيا مع مبادئها أم لا ، وبالتالي فطرحها لقضية الاستعمار لم يتم من الزاوية الاجتماعية الاقتصادية التي برزت عند كتاب الواقعية الاشتراكية بعد الاستقلال .وقد يعود ذلك الى الخوف من إثارة حساسية الطبقة الفقيرة المحرومة تجاه الطبقة البورجوازية الإقطاعية التي كانت تتستر باسم الدين ومبادئه ، مما قد يثير صراعا داخليا يشتت القوى ويضعفها ، في وقت كان الوطن في حاجة الى توحيد الصفوف ورصها .

وكما سبق أن قلنا فإن النقد قبل الاستقلال كان دوره محدودا جدا ، ولا يقوم في معظمه على أسس نقدية ثابتة ، أو أصول تعارف عليها النقاد العرب أو النقاد المعاصرون . فهو بذلك أقرب الى خواطر أملتها ظروف معينة ، ومناسبات عامة . وهذا لا يعني التقليل من قيمة تلك المحاولات النقدية ، فهي بلا شك تعبر عن مرحلة نقدية — مهما كان مستواها — ، وتصدر عن اتجاهات فكرية وفنية ، ولكن من الواضح أيضا أنها لم تصل الى مرحلة التأسيس لمدرسة نقدية جزائرية لها خصائصها ومميزاتها الفكرية والفنية ، على غرار ما ظهر في المشرق العربي . كما أن الواقعية في هذه المرحلة لم تكن تفهم الا في الارتباط بالواقع . وقد بقي وضع النقد على تلك الحالة الى ما بعد الاستقلال بقليل ، حيث أخذت الحركة تدب فيه تدريجيا مع عودة مثقفي اللغة العربية من المشرق ، وانتشار تعلم اللغة العربية في معظم أجزاء الوطن وبروز بعض المجلات الثقافية المحدودة . ومن ثم بدأ الأدباء والنقاد يتجهون الى الواقع محاولين فهمه ، والتعبير عن رؤيتهم له ، مستفيدين في ذلك من الواقعية الاشتراكية وفلسفتها الفنية والفكرية ، وبالتالي بدأ الحديث عن الواقعية وعلاقتها بالواقع الاجتماعي ، ووظيفة الأدب ، والالتزام وعلاقته بحرية الأديب ، وغير ذلك من القضايا النقدية والفكرية

التى كانت الواقعية قد أثرتها فى النقد المعاصر ، وانتقلت الى النقد العربى . ومما ساعد الحركة النقدية الواقعية فى الجزائر على تكوين جيل طلائعي من الأدباء والنقاد الشباب ، وجود صحافة وطنية هادفة الى جانب إنشاء الجامعات فى أهم المدن الكبرى وتعريب بعض أقسامها .

ومما يلاحظ أن معظم النقاد البارزين الذين قادوا الحركة الإبداعية والنقدية المعاصرة هم من أساتذة الجامعات بصفة عامة ، ومن معاهد الآداب واللغة العربية بصفة خاصة (1) . وهم يمثلون مختلف الاتجاهات النقدية من كلاسية ، وواقعية ، وبنيوية ، وغير ذلك .

وعلى كل فإن الواقعية قد أخذت مكانتها فى النقد والإبداع الجزائريين خلال السبعينيات واستطاعت رغم قصر المدة الزمنية أن تضع الأسس الأولى لما يمكن تسميته بالمدرسة النقدية الواقعية الجزائرية . وبما أننا لا نهدف إلى القيام بتعداد كل من كتب فى هذا المجال سواء نشر مقالة أو دراسة واحدة ، أو ألف كتابا ضمن هذا المنهج ، ذلك أننا إذا أردنا تعداد الجهود النقدية الواقعية لاحتجنا الى جهد كبير وزمن طويل حتى نحصى الذين ساهموا فى هذه الحركة ، ونجمع مصادرهم من آثار نقدية ، الشيء الذى قد يحول البحث فى نهايته الى ما يشبه البيليوغرافية ويجعله يفقد طبيعته النقدية الموضوعية . ولذلك فقد اخترنا الوقوف عند النقاد الذين اكتملت رؤيتهم ، وتبلورت مواقفهم — نوعا ما — ، وقدموا للنقد مالا يقل عن كتاب ، وانطلاقا من ذلك فقد

---

1 — نذكر من هؤلاء النقاد : د . محمد مصايف : — فصول فى النقد الأدبى الجزائرى الحديث (1974)
— النقد الأدبى الحديث فى المغرب العربى (1979)
— دراسات فى النقد والادب (1981)
— الرواية العربية الجزائرية الحديثة (1983)
— النثر الجزائرى الحديث (1983)
. . . .
د . عبد الله الركيبى : — القصة القصيرة فى الأدب الجزائرى المعاصر (1969)
— تطور النثر الجزائرى الحديث (1976)
— الأوراس فى الشعر العربى ودراسات أخرى (1982)
د . أبو القاسم سعد الله : — دراسات فى الأدب الجزائرى الحديث (1966)
— محمد العيد آل خليفة دراسة (1975)
— تجارب فى الأدب والرحلة (1983)
د . عبد المالك مرتاض — نهضة الادب العربى المعاصر فى الجزائر (1969)
— فنون النثر الادبى فى الجزائر (1983)
د . واسينى الأعرج : — اتجاهات الرواية العربية فى الجزائر (1986)
أ . زينب الأعوج : — السمات الواقعية للتجربة الشعرية فى الجزائر (1985)
أ . محمد سارى : — البحث عن النقد الجديد (1984)
أ . ابراهيم رمانى : — أوراق فى النقد الادبى (1985)
أ . مخلوف عامر : — تطلعات الى الغد (1983)
الخ . . . .

اخترنا الوقوف في الجزائر عند أربعة نقاد بدوا لنا أنهم قدموا خدمة كبيرة للنقد الجزائري المعاصر، وما يزال بعضهم مواصلا المسيرة الإبداعية والنقدية، وهي الميزة التي اتسم بها أغلب نقاد الجزائر، حيث جمعوا بين الممارسة الإبداعية من ناحية والنقد الأدبي من ناحية أخرى.

وأول هؤلاء النقاد المرحوم الدكتور محمد مصايف (توفي سنة 1987م) الذي يعد من بين أبرز النقاد الذين أغنوا مكتبة النقد بآثارهم الإبداعية والنقدية، وناضلوا من أجل الثقافة الحرة في الجامعة وفي الصحافة والإذاعة، وفي الملتقيات التي تعقد داخل الوطن وخارجه. وهو من النقاد القلائل الذين طوّروا منهجهم، وتعاملوا مع الأدب الجزائري الحديث شعره ونثره بأساليب ومناهج النقد المعاصر، وبخاصة في السنوات الأخيرة من حياته. وهو وإن كان يتعامل مع جميع الفنون الأدبية، إلا أن تعامله مع القصة والرواية قد كان أعمق وأوفى وأشمل. وفي هذا الإطار جاء كتابه "الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام"(1) ليسد فراغا كبيرا كان يعاني منه القارئ الجزائري، لاسيما وأنه أول تجربة نقدية مطبوعة تتناول الرواية الجزائرية بكتاب مستقل. فقد قسم الناقد دراسته بعد مقدمة وتمهيد إلى عدة محاور، خص الأول منها إلى ماسماه بـ"الرواية الأيديولوجية"، التي يقصد بها الكتابات الروائية التي ينهج فيها أصحابها المذهب الواقعي الاشتراكي، ولذلك درس فيه روايتي "اللاز" و "الزلزال" للكاتب الطاهر وطار، الذي يمثل هذه الواقعية برؤيته الاشتراكية الواضحة وموقفه الأيديولوجي. وتناول في المحور الثاني "الرواية الهادفة"، فدرس فيه "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة، و"الشمس تشرق على الجميع" لاسماعيل غموقات، و"نار ونور" لعبد المالك مرتاض، وخص المحور الثالث للرواية الواقعية" الممثلة بريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة و"طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش، وتناول في المحور الرابع رواية " الطموح " لمحمد عرعار العالي التي يرى أنها تمثل "رواية التأملات الفلسفية" باتجاهها إلى البحث في شؤون الفكر والحياة والموت والخلود، وما إلى ذلك.. ثم درس في المحور الأخير " الرواية الشخصية " ممثلا لها بـ"ما لا تذروه الرياح " لمحمد عرعار العالي. وبما أن مجال بحثنا لا يسمح لنا بتقديم الكتاب ومناقشة الآراء النقدية الواردة فيه، فإننا نكتفي بتسجيل بعض الملاحظات النقدية حول جوانب من الدراسة بدت لنا غير واضحة.

من ذلك الشطر الثاني من عنوان الدراسة الذي يوحي بشيء من التناقض، فعبارة "بين الواقعية والالتزام" تجعلنا نحس وكأن المصطلحين النقديين متناقضان، بينما هما في الحقيقة متكاملان وعلى درجة كبيرة من الاتساق. خاصة وأن الناقد في هذه الدراسة قد نظر إلى الالتزام من حيث مفهومه العام. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فالناقد لم يحدد ما الذي يقصده بمصطلح "الواقعية" على الرغم من أنه خص المحور الثالث للرواية الواقعية. إلى جانب ذلك فإن تصنيفه للروايات المدروسة ضمن تلك المحاور التي تحمل أسماء مصطلحات جديدة مثل(الرواية الأيديولوجية والرواية الهادفة ورواية التأملات الفلسفية ...) تضع القارئ أمام إشكالات لا تقل عن الإشكالية السابقة.

---

1 ـ الدار العربية للكتاب، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

بسبب عدم تحديده للمصطلحات تحديدا دقيقا . فالأيديولوجية ، مثلا ، من المعروف أنه لا يخلو منها أي عمل أدبي ، وبالتالي فمن المفروض على الناقد تجنب مثل هذا المصطلح الفضفاض وذلك بتحديد نوعية الأيديولوجية المقصودة في عنوان المحور ، فجميع الروايات التي درسها الناقد هي في حقيقتها تصدر عن موقف أيديولوجي لصاحبه سواء كان ذلك عن وعي منه أو دون وعي . والقضية تزداد تعقدا أكثر عندما ننتقل الى المحور الثاني الذي عنونه بالرواية الهادفة ، حيث لم يوضح الناقد أيضا ما الذي يقصده بهذا المصطلح ، وهل الرواية الأيديولوجية غير هادفة؟ وتستمر الإشكالية في المحور الثالث المعنون بالرواية الواقعية لتبدو هذه المصطلحات وكأنها متناقضة . ومما زاد الأمر إشكالا أن الناقد درس رواية "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة ضمن محور " الرواية الهادفة" ، ودرس رواية "ريح الجنوب" للكاتب نفسه ضمن محور " الرواية الواقعية" ، في الوقت الذي يقرر فيه أن الروايتين متشابهتان الى حد بعيد ، حيث يقول : "وكان بإمكان المؤلف أن يسجل التشابه ذاته بين رواية (ريح الجنوب) ورواية (نهاية الأمس) التي سنخصص لها هذا الفصل ، والتي لن هي الا امتداد طبيعي للرواية الأولى ، وتطور بعض مواقفها الأساسية في إطار الواقعية النقدية .

إن رواية (نهاية الأمس) لا تختلف عن سابقتها لا في المحور العام الذي تدور حوله أحداث الرواية ولا في الشخصيات وإن طرأ بعض التحوير على أدوار بعض هذه الشخصيات ، ولا في الخط الأيديولوجي العام للمؤلف ، الذي هو الإصلاح دائما حتى وان اكتسى هذا الخط نوعا من الحدة ، واقترب من أجل ذلك من الأيديولوجية الاشتراكية . ويتضح هذا التشابه الشديد بين الروايتين في عدد الشخصيات نفسه ، وفي اهتماماتها ومهامها بصفة عامة"[1] . وأمام هذا التشابه الذي يصرح به الناقد لم نجد ما يسوغ له تصنيف الرواية الأولى ضمن محور " الرواية الهادفة" والثانية ضمن محور " الرواية الواقعية" . لا سيما وأن بعض هذه الإشكالات قد سبق له وأن درسها في كتابه الهام " دراسات في النقد والأدب"[2] الذي يشكل القسم الأول منه الجانب التنظيري للنقد الأدبي ، انطلاقا من "المنهج الواقعي التقدمي"[3] الذي اتبعه الدكتور محمد مصايف في معظم دراساته النقدية المختلفة . وقد تناول في هذا القسم الأول من الكتاب عدة قضايا نقدية مهمة ، كقضية وظيفة النقد ومناهجه ، ودور النقد ، وقضية الألتزام والإلزام في النقد والأدب ، ودور الأديب الملتزم ، ثم قضية علاقة الأدب بالمجتمع ، واللغة في العمل الإبداعي وغير ذلك من القضايا النقدية المرتبطة بالمنهج الواقعي الاشتراكي . وبما أننا سنتناول هذه القضايا بشيء من التوسع ضمن الفصول التالية من البحث فإننا نؤجل تقديم آراء الدكتور محمد مصايف في هذه القضايا

---

1 ـ د . محمد مصايف : الرواية العربية الجزائرية الحديثة ، ص 89 .
2 ـ نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر . 1981 .
3 ـ د . محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب ، ص 5 .

الى أن يحين وقتها ، تجنبا للتكرار من ناحية ، والاكتفاء بموضوع هذا الفصل من ناحية أخرى، وهكذا نجد الناقد محمد مصايف يفرد باقي الأقسام الأخرى من الكتاب الى الجانب التطبيقي ، وإن كانت هذه الأقسام لا تخلو من الجانب التنظيري أيضا فقد خص القسم الثاني لنقد الشعر ، والثالث لنقد القصة ، والرابع لنقد الرواية ، أما القسم الأخير فقد تناول فيه مجموعة من القضايا الأدبية والفكرية ، من أبرزها قضية الثورة الثقافية التي يرى أنها "تهدف الى شيء واحد أساسي ، وهو توعية الجماهير ، ورفع مستواها الأيديولوجي والعقلي، بحيث يعود في إمكانها الإسهام في الثورة العامة بصفة فعالة"(1) . ولذلك يرى ضرورة " اتجاه الثقافة ذات المضمون الثوري نحو الجماهير، على أن تكون "تحت لواء أيديولوجية عمالية شعبية"(2) . وانطلاقا من ذلك طرح قضية "لمن ولماذا يكتب الأديب ؟"(3) فرأى بأن عهد الكتابة من أجل الكتابة قد ولى ، وحل محله عهد عادت فيه الكتابة رسالة يحملها الأديب ، ودورا يلعبه في المسيرة العامة التي يسيرها المجتمع"(4) . ذلك أن "عهد الغزل والإخوانيات والأعمال الأدبية الترفيهية قد انقضى منذ أمد طويل ، وأصبح مطلوبا من الكاتب أن يفكر فيما يكتب تفكيرا عميقا هادفا ، فلا يعالج إلا ماله علاقة واضحة بقضية ملحة من القضايا الوطنية . ومن هذه القضايا قضية الثقافة الوطنية ، وقضية الثورة الزراعية، وقضية العروبة والشعوب المضطهدة ، بالإضافة الى قضايا المرأة والإدارة والتعليم والأخلاق"(5) وغير ذلك من القضايا التي يخوض شعبنا معركتها من أجل تحسين حالته الاجتماعية والثقافية . ولذلك كما يقول الدكتور محمد مصايف : "على الكاتب أن يعرف مسبقا أنه يكتب لشعب له اتجاه معين ، وهو الاتجاه الاشتراكي الوطني . هذه المعرفة تسمح له بعدم الانحراف في كتاباته ، فهو سوف يختار موضوعاته بطريقة توفق في كتابته بين الهدف التوجيهي والهدف الفني"(6) . وهو ما تحقق — نوعا ما — في معظم الكتابات الأدبية والشعرية والنثرية التي درسها الدكتور محمد مصايف في كتبه ، فقد كانت "الواقعية الإيجابية" — كما يسميها الناقد أحيانا — هي الطابع المميز لهذه الكتابات الإبداعية التي ارتبطت بالقضايا الوطنية والاجتماعية . فقد تولى محمد مصايف من خلال نقده لهذه الكتابات الإبداعية " تحديد العلاقة القائمة بين الأدب وبين المجتمع ، وتوجيه الحركة الأدبية في الخط العام الذي تسير فيه ثورتنا ، ومن ثم حماية هذه الحركة من الشذوذ والاتجاهات الأدبية المضرة بالمسيرة الوطنية العامة"(7) . وهو ما يبدو واضحا في كتابيه السابقين ، وكذلك في

---

1 — د . محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب ، ص . 202 .

2 — م . ن . ص . 203 .

3 — م . ن . ص . 204 .

4 — م . ن . ص . 211 .

5 — م . ن . ص . 213 .

6 — م . ن . ص . 214 .

7 — م . ن . ص . 20 .

كتابه "الآخر" "النثر الجزائرى الحديث" الذى لم يخرج فيه عن منهجه الواقعى المتسم بالموضوعية والدقة والصراحة، والبعد عن الاندفاع الحماسى. والكتاب مقسم الى قسمين رئيسيين: خص القسم الأول منهما لمعالجة القصة الجزائرية القصيرة بعد الاستقلال، من حيث علاقتهما بالثورة الجزائرية من ناحية أولى، والتغيير الاجتماعي من ناحية ثانية، والاختيار القومى من ناحية ثالثة. خاتما هذا القسم بالحديث عن الخصائص الفنية للقصة الجزائرية المعاصرة وهكذا فمن خلال هذه الفصول الأربعة التى خصها للقصة القصيرة تناول مجموعة من القضايا النقدية والفكرية المهمة، موضحا فى البداية رسالة القاص انطلاقا من نماذج قصصية للطاهر وطار، وجيلالى خلاص، وعبد الحميد بن هدوقة، وزهور ونيسى، وغيرهم، مستخلصا أن "التزام المثقف ينبغى أن ينبع من قناعته فى إطار الأيديولوجية الاشتراكية، وأن يكون كالتزام العامل المناضل الذى لا ييأس من صلاح الأوضاع، ويتحمل من أجل المحافظة على الخط الاشتراكى كل ما يصيبه من أتعاب"[1]. مستشهدا فى ذلك بأقوال أبطال قصص هؤلاء الأدباء، ومبينا أن "هذا هو الدور الذى ينبغي أن يلعبه القاص فى إطار المسيرة الوطنية العامة، وهو دور نضالى يخدم القضايا الوطنية والقومية والإنسانية، ويحتاج صاحبه الى قدر كبير من الجرأة وحرية التعبير"[2]. ولن يتحقق ذلك الدور الا فى إطار المعالجة الموضوعية المقنعة للقضايا الاجتماعية والوطنية، التى تنم عن تفاعل الكاتب مع مجتمعه وقضاياه المختلفة، وتعبر عن موقف الأديب من الحياة الخاصة والعامة، "فالأديب الذى يفتقر الى الشعور بهذه العلاقة الجدلية بينه وبين المجتمع يفتقر إلى أول شرط للإبداع فى اطار الأيديولوجية الاشتراكية"[3].

إن استقلال الجزائر لا يعنى توقف الثورة، وانتهاء رسالة الأديب، وركونه الى الراحة، فالثورة ماتزال مستمرة باستمرار الحياة، وان كانت دلالتها قد تغيرت بتغير الظروف والأوضاع، فهى: "هدم فى وقت الحرب، وبناء أيام السلم. ولكن هذا البناء نوعان: بناء مادى ضرورى لحياة المواطنين، وبناء معنوى يتمثل فى وضع الأسس الصحيحة للمسيرة الوطنية"[4]. وبالتالى فإن "النضال مستمر... والثورة متواصلة فى شكل جديد. ولن تنتهى هذه الثورة الا باختفاء جميع الفوارق وأشكال التعسف الاجتماعى. وبما أن هذه الفوارق والتعسفات لن تختفي الا لتترك مكانها لفوارق وتعسفات من نوع آخر، فإن الثورة مستمرة الى الأبد. واذا كانت فى الماضى قد وجهت ضد الاستعمار وأعوانه ومراكز قواته، فإنها اليوم موجهة ضد الاستغلال والفوارق الاجتماعية. ثم إن الاستعمار إن كان قد اختفى فى شكله الادارى والعسكرى، فإنه فى بداية الاستقلال كان مايزال قائما فى شكل مصالح اقتصادية، وعقليات بورجوازية وإقطاعية. فمن أجل القضاء على هذه المصالح

---

1 — د. محمد مصايف: النثر الجزائرى الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر. 1983 ص11.
2 — م. ن. ص. ن.
3 — م. ن. ص. 12.
4 — م. ن. ص. 14.

وهذه العقليات ينبغي أن تستمر الثورة . وهي مستمرة بالفعل "[1]. ولذلك على الأديب أن يكون في مستوى هذه الرسالة الجديدة التي وضحها الدكتور محمد مصايف ، وأن يعي بأن الاستعمار في حقيقته هو وليد الطبقة البورجوازية والرأسمالية الاحتكارية ، وأن القضاء على آثار الاستعمار ومخلفاته يعني القضاء على هذه الطبقة المستغلة ، وأن السبيل الى ذلك هو الصراع الطبقي الذي يؤدي حتما وبمرور الايام الى التغيير ، وتحقيق هدف الطبقة الكادحة وهو العدالة الاجتماعية . ولا شك أن ذلك يتطلب تطوير الأشكال المعرفية والفنية ، وتوجيهها نحو المساهمة في دفع حركة الحياة نحو التطور والتقدم .

ويذهب الدكتور محمد مصايف في حديثه من "آفة الاقطاع والبورجوازية "وطريقة معالجة القصة القصيرة الجزائرية لهذه القضية ، فيرى بأن "الاقطاع شيء يتمثل في الملكية بالدرجة الأولى وهو إن كان يقوم على نزعة اقتصادية تستحل الاحتكار والاستغلال ، فإن قوته تكمن دائما في تكديس الأموال وتوسيع الأملاك العقارية . ومن هنا كان من السهل القضاء عليه كقوة مالية مستغلة . وكانت الثورة الزراعية من أنجع الوسائل للقضاء عليه في أقصر وقت"[2]. إلا أن البورجوازية "هي عقلية وسلوك أكثر مما هي قوة مالية . فقد يمكنك أن تقضي على قوتها المالية بالوسائل والقرارات الماسية ، غير أن القضاء عليها كرؤية حياتية شيء يعسر تحقيقه . ومن هنا كان خطر البورجوازية على الثورات الاجتماعية أكبر من خطر الاقطاع . وهو ما تشهده الثورة الجزائرية على الأقل . فالبورجوازية حية في كثير من مظاهر الحياة العامة وتشكل التهديد الأقوى المباشر لهذه الثورة"[3]. إن هذا التحليل للبورجوازية وخطرها يذكرنا بحديث زيدان إحدى الشخصيات الرئيسية في رواية "اللاز" للطاهر وطار ، حيث يقول : " .. وعلى مر الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأغنياء مثلهم مثل المستعمرين أعداء اليوم وسيظلون أعداء ماداموا موجودين ، وحتى اذا ماقهروا وأحنوا رؤوسهم للعاصفة ، فإنهم سرعان مايسترجعون ويسيطرون على الوضع"[4].

وهكذا فقد طرح محمد مصايف في هذا القسم من الكتاب عدة قضايا نقدية وفكرية واجتماعية ارتبط معظمها بالواقع الجزائري من ناحية ، وبالمنهج الواقعي الاشتراكي الذي أتبعه في دراساته النقدية من ناحية أخرى .

أما القسم الثاني من الكتاب فقد خصه لمراجعة الفنون النثرية الجزائرية الحديثة ، وما قدمته للمسيرة الوطنية . مستهلا هذا القسم بفصل تناول فيه " الأدب العربي وآفاق المستقبل " . كما قدم في الفصلين الرابع والخامس عرضا لكتابي " تطور النثر الجزائري الحديث "للدكتور عبد الله الركيبي و" الصحف العربية الجزائرية " للدكتور محمد ناصر . والواضح أن هذا القسم من الكتاب

---

1 ـ د . محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث ، ص. 17 .
2 ـ م . ن . ص . 29 .
3 ـ م . ن . ص . 30 .
4 ـ الطاهر وطار : اللاز . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر . ط1/1974 ، ص. 162 .

يكـاد ينفصل من القسم الأول منه ، حيث يحتويه نوع من التفكك بين الفصول . ذلك أن الكتاب يحمل عنوان " النثر الجزائري الحديث " في الوقت الذي يخص فيه الدكتور محمد مصايف الفصل الأول للحديث من " الأدب العربي وآفاق المستقبل " ، وهو بحث سبق له أن قدمه في المؤتمر الحادي عشر للأدباء العرب الذي عقد في طرابلس سنة 1977 . مما جعل هذا الفصل يبدو شاذا من الفصول الأخرى ، خاصة وأن محاولة ربط الأدب الجزائري بالأدب العربي في هذا الكتاب كانت محدودة .

وعلى كل فإن هذه الدراسة النقدية تبقى من ضمن الدراسات الجادة القليلة التي حاول الدكتور محمد مصايف التخلص فيها من سيطرة المناهج التقليدية . وهو ما نجده أيضا في كتابه " النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي "[1] الذي درس فيه الحركة النقدية الحديثة في هذا الجزء من الوطن العربي ، وذلك منذ العشرينيات الى أوائل السبعينيات من هذا القرن ، حيث قام بتصنيفها وتقييمها ومقارنتها أحيانا بالحركة النقدية في المشرق العربي . والدراسة جاءت في ثلاثة أبواب خص الأول للاتجاه التقليدي ، والثاني للاتجاه التأثري ، والثالث للاتجاه الواقعي وقد قسم هذا الأخير الى خمسة فصول تناول في الفصل الأول " الأدب بين الحرية والالتزام " ، وفي الثاني " طبيعة الأدب الواقعي " ، وفي الثالث " التعبير في الشعر الجديد " ، وفي الرابع " التعبير في الفنون النثرية " ، وفي الفصل الأخير "سمات الاتجاه الواقعي " . وقد وقف في هذا الباب عند أوليات الواقعية في النقد المغاربي ، مما جعل المعالجة للقضايا النقدية تكون محدودة ، ولا تعبر في بعض الأحيان عن فهم دقيق للواقعية من قبل بعض هؤلاء النقاد الذين اعتمدهم في دراسته ، خاصة وأن الواقعية الاشتراكية في هذه المرحلة لم تفرز بعد نقادها . ولعله يمكن القول بأن أبرز النقاد الواقعيين المعاصرين لم تشملهم دراسته هذه بسبب توقفها عند بداية السبعينيات وأول هؤلاء النقاد المعنيين صاحب الدراسة نفسها الدكتور محمد مصايف . أما الذين ذكرهم واعتمدهم في تمثيل الاتجاه الواقعي في هذا الباب ، فمعظمهم لم تتجاوز كتاباتهم المعتمدة مقالة واحدة كالناقد عبد القادر الشاوي ، أومجموعة مقالات كالناقد محمد برادة . الى جانب ذلك فإن بعض هؤلاء النقاد لم تكن الواقعية واضحة في كتاباتهم النقدية ، فهم أقرب الى الاتجاهات السابقة منه الى الواقعية .

والدراسة عموما اتجهت الى رصد الحركة النقدية في المغرب العربي بمختلف اتجاهاتها ونقادها ، وتقتفي آثارها في عدد كبير من المجلات والجرائد .

وهكذا نجد أن قدم الدكتور محمد مصايف في بداية حياته النقدية كتابه الأول "فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث " الذي صدر عام 1974 وجمع فيه مقالاته التي نشرها في الصحف

1 ـــ نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1979 .

والمجلات قبل ذلك ، ثم كتابه "جماعة الديوان في النقد" الذي نشر في السنة نفسها ، اتجه الى الى الواقعية الاشتراكية فقدم تلك الأعمال النقدية الهامة التي وقفنا عندها قبل الآن ، الى جانب مجموعة كبيرة من المقالات النقدية التنظيرية التي نشرها قبل وفاته بمدة وجيزة في جريدة "النصـر" ولم يتمكن من جمعها في كتاب ، وهو ما نأمل أن يحققه أبناؤه بعده .

إن الواقعية في نقد محمد مصايف تتسم بوضوح الرؤية وموضوعية المعالجة ، والبعد من الغلو والتطرف ، بحيث نجده يحاول الاستفادة من جميع الاتجاهات النقدية والفنية لبلورة رؤاه النقديـة والاجتماعية والفنية ، وتكوين منهج نقدي متميز يصدر عن شخصيته ، ويتيح لـه المساهمة بإضافات جديدة للفكر والأدب . وهو يعد بحق أبرز النقاد الواقعيين المعاصريـن في الجزائـر .

وإذا كانت هذه هي حالة الواقعية في نقد محمد مصايف فإن هناك ناقدا آخر كان لـه دوره أيضا في الحركة النقدية الجزائرية ، ولكن بدرجة تختلف كثيرا عما رأيناه عند محمد مصايف ، على الرغم من أن هذا الأخير اعتبره من ضمن النقاد الممثلين للاتجاه الواقعي في النقد الجزائري وذلك في كتابه "النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي" مستندا في ذلك الى حديثـه من وظيفة الأدب التي يرى بأنها "اجتماعية وانسانية" . إنه الدكتور عبد الله الركيبي الـذي يقول : "إن الأدب بكافة فنونه شعرا وقصة ورواية ومسرحية يعد المحرك الحقيقي لروح الشعب ، والمعبر عن حياته المادية والروحية . ومن ثم لابد وأن تكون غايته الإنسان لا الجمال فقط . ولا يخفى على أحد أن الأدب كان دائما هو الشرارة الأولى التي انطلقت منها الثورات الكبرى . تلك الثورات التي حررت الإنسان من الظلم والسيطرة والعبودية" (1) . فالدكتور عبد الله الركيبي يقـر بفاعلية الأدب ودوره في الحياة من حيث توعية الشعوب وإيقاظها من غفلتها ، ودفعها الى البحث عن حياة أفضل . الشيء الذي جعله يربط بين التجربة الخاصة للأديب وبين الواقع بأوجهـه المختلفة ، فيرى بأن التجربـة هي معايشة القضية فعليا أو شعوريا دون فصلها عن واقعها ، فهذا المزج بين التجربة والواقع هو الذي يخلق الأدب الواقعي في رأيـه . ولكنا نرى بأن الفكـر والأدب وحدهما لا يكفيان فهما نتاج للواقع المادي ، ومن ثم فإن الحاجة والضرورة بأنواعهمـا المختلفة هما أساس الثورات . أما الإبداع الفكري والفني ، فيسهمان في نشر الوعي ، وتهيئـة الأرضية ، والتعجيل بإحداث التغيير . والدكتور عبد الله الركيبي يذهب الى اعتبار الثـورة الجزائرية من أبرز العوامل التي مكنت الأدب والنقد من التوجه نحو الواقع والدخول في مرحلة الواقعية . وانطلاقا من ذلك يربط ظهور الاتجاه الواقعي في الأدب الجزائري باندلاع الثورة التحريرية . هذه الواقعية التي يعرفها بأنها "الواقعية الفنية التي تعنى بالإنسان أولا وأخيرا بلا طنطنة ولا صراخ ولا افتعال .. الواقعية التي لا تنقل الواقع نقلا آليا فوتوغرافيا ، بل تأخـذ

---

1 ـ د . عبد الله الركيبي : مجلة "الجيش" س. 3 ع. 4 مارس 1966 ص. 30 .

منه ثم تحلو عنه بالمعالجة الفنية . . بالهمس بالإيحاء . . باللفتة العابرة . مالحوار الطبيعـــي الجذاب"[1] . وهو مايؤكده أيضا فى كتابه " الأوراس فى الشعر العربى ودراسات أخرى" الذى نشر سنة 1982 . حيث يرى أثناء حديثه عن القصة القصيرة الجزائرية وأثر الثورة فيها "بأنها اتجهت الى الواقعية مع اندلاع الثورة التحريرية وخطت بذلك خطوات كبيرة نحو الفن الواقعى الملتزم . وأنه يقصد بالواقعية مفهومها الحديث أى " الواقعية التى تهتم بالانسان وتعالج مشاكله وقضاياه ، وتصور نضاله وصراعه ضد القوى التى تحاول قهره وسلب حريته ، كما تصور معاناته وعذابه وآماله وطموحه الى غد أفضل . . تفعل ذلك كله فى فـن ، بالهمس لا بالصراخ ، بالإيحاء لا بالتصريح ، تفعل ذلك بلا افتعال أو تكلف بل فى بساطة وطبيعية وانسياب"[2] . تلك هى الواقعية التى دفعته الـى مطالبة الشاعر بـأن يعبر عن إحساسه الصادق ، وأن يحاول التحرر من سيطرة الماضى الى حد ما ويتجه الى الواقع"[3] . وانطلاقا من ذلك ميز بين شعر ماقبل الاستقلال الذى اهتم بالحرية السياسية فطغت عليه النبرة الخطابية بسبب الثورة التى "تدفع الشعراء الى الهتاف والنشيد بل والصـراخ أحيانا ، بينما اهتم الجيل الجديد — فى معظم الأحيان — بالحرية الاجتماعية ، بنضال الفلاح والعامل والمجتمع كله من أجل حياة أفضل ، ومن هنا خفت حدة النبرة الخطابية الى حد كبير ، وظهر الاهتمام بالأفكار التى تعبر عن حركة المجتمع بعد الاستقلال ، وهى حركة نامية صاعدة تهدف نحو العدالة والتقـــدم"[4] .

والحقيقة أن الدكتور عبد الله الركيبى رغم إشارته الى الواقعية وبعض قضاياها النقديـــة كالالتزام والحرية وقضية اللغة فى العمل الأدبى ، وعلاقة ذلك بالواقع ، وغير ذلك ، إلا أنه يبدو مــن خلال دراساته المتعددة بأنه ينطلق فى تحديد مفاهيمه لتلك القضايا من زاوية خاصة تقتــرب الى حد بعيد من "النزعة القومية" التى أشرنا إليها خلال حديثنا عن الواقعية فى النقد الســورى والعراقى . فهو يرى بأن القومية "لم تعد مجرد عاطفة أو إحساس ينبض به القلب ، بل أصبحـت فكرة يقتضيها العقل ويحققها الواقع ، ويحتمها التاريخ والمصلحة المشتركة"[5] . ولذلك نجده فى معظم دراساته يركز على الجانب القومى مبرزا موقف الأدباء والشعراء والمفكرين الجزائريين تجاه "القوميـة" والقضايا العربية ، حتى أنه يرى بأن "الأديب الحق هو الملتزم بقضايا قومه وعصره"[6] . ولذلك نجده يبتعد — نوعا ما — فى كتاباته النقدية عن الحديث عن الواقع الجزائرى بعد الاستقلال ودور الأدب فى ذلـك ، وعلاقته بالطبقـة الكـادحـة . على الـرغـم مـن أنـه كثيـرا مـا يحـاول فى دراسـاتـه التركيز على الجانب الاجتماعى ، وربطه كما يقـول : " بيــن الشـاعـر وبيئتــه وبين

---

1 — د . أبو العيد دودو : بحيرة الزيتون . تقديم : د . عبد الله الركيبى . طبع مطبعة الشعـــب ، الجزائـر ، 1966 ، ص 6 .

2 — د . عبد الله الركيبى : الأوراس فى الشعر العربى ودراسات أخرى . الشركة الوطنية للنشــر والتوزيع ، الجزائـر ، 1982 ، ص 148 .

3 — د . عبد الله الركيبى : الشعر الدينى فى الجزائر ، ش.و.ن.ت ، الجزائر ، 1981 ، ص 632 .

4 — د . عبد الله الركيبى : الأوراس فى الشعر العربى . . ص 103 .

5 — م . ن . ص 61 .

6 — د . عبد الله الركيبى : تطور النثر الجزائرى الحديث ، معهد البحوث والدراسات العربيـــة ، القاهـرة ، 1976 ، ص 172 .

المتشي وجمهوره واعتبرنا الشعر لدى المتشي تعبيرا من ذاته وفي الوقت نفسه تعبيرا عن ظروف المجتمع ومعطيات العصر، وما وجد فيه من أزمات روحية وفكرية وسياسية واقتصادية"[1] إلا أن ارتباط الناقد ـ نوعا ما ـ بما يمكن أن نسميه بالفكر الاصلاحي جعل التغيير الاجتماعي الذي عرفه الواقع الجزائري بعد الاستقلال وخاصة في السبعينيات لا ينعكس بصورة واضحة في دراساته النقدية التي تناول فيها الأدب الجزائري المعاصر شعره ونثره، ومن ثم فإن الواقعية في نقده لم تكن في مستوى ما رأيناه عند الدكتور محمد مصايف. وقد يكون اهتمامه بأدب ماقبل الاستقلال سببا في هذا التوجه الذي رأيناه في أغلب مؤلفاته، وذلك خلافا لما نجده في بعض كتاباته عن الأدب المعاصر الذي يسير ضمن المنهج الواقعي الاشتراكي، حيث نجد الناقد عبد الله الركيبي يميل في منهجه إلى الواقعية الاشتراكية، ويقترب بذلك من الأعمال المدروسة، فهو حين يتناول مثلا ديوان عبد العالي رزاقي " الحب في درجة الصفر" يشير الى أن الثورة " لا تتحقق إلا بالعمل، بالنضال مع الآخرين، لا بالتشديق في الشوارع والحديث في المقاهي، فالشعر ينبغي أن يندمج في الحياة ويعبر عن أحلام وآمال الكادحين .."[2]. كما يرى بأن وحدة الأمة العربية ـ التي يركز عليها الناقد كثيرا ـ لا تتحقق الا بفضل "العامل والفلاح والطالب، فهذه هي القوى الحقيقية التي لها المصلحة في وحدة الأمة العربية لا وحدة البورجوازية الرأسمالية التي لا يهمها من الوحدة إلا الشعار، إلا مايحقق أهدافها هي"[3].

إن فضل الناقدين الدكتور عبد الله الركيبي والمرحوم محمد مصايف لا يتمثل في هذه المجموعة من الدراسات والمؤلفات النقدية فحسب بل يتعدى ذلك الى مساهمتهما في توجيه المبدعين والتأثير في النقاد الشباب الذين كان لهم الدور البارز في تنشيط الحركة الأدبية في الجزائر خلال السبعينيات وما بعدها، حيث أفرزت هذه الفترة مجموعة من المبدعين والنقاد الذين اتخذوا الواقعية الاشتراكية كرؤية ومنهج في كتاباتهم الإبداعية والنقدية. ولعل أبرز هؤلاء النقاد الدكتور واسيني الأعرج (ولد سنة 1954م)، والأستاذان مخلوف عامر، ومحمد ساري، والأستاذة زينب الأعوج، وغيرهم من النقاد الواقعيين الآخرين الذين لم تساعدهم الظروف العامة على نشر مؤلفاتهم أو جمع مقالاتهم المتفرقة في الصحف والمجلات الجزائرية والعربية.

والواضح أن ميزة أغلب هؤلاء النقاد الشباب باختلاف مستوياتهم ودرجاتهم تتمثل في ممارستهم للعمليتين الإبداعية والنقدية. فالدكتور واسيني الأعرج الذي يميل أكثر الى الكتابة الروائية، نجده يخصص كتابه الهام "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"[4] لدراسة تطور هذا

1 ـ د. عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص.8.
2 ـ د. عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى ص.110.
3 ـ م. ن. ص. 115.
4 ـ نشر المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر 1986. كما قام الدكتور واسيني الأعرج بنشر الفصول الخاصة بـ"الواقعية الاشتراكية وأصولها التاريخية" ضمن كتاب مستقل يحمل عنوان "الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري" . نشر مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، لبنان، ط1/1986. وقد اعتمدنا في دراستنا هذا الكتاب الأول.

الفن فى الأدب الجزائرى ، والبحث فى أصوله " التاريخية والجمالية " ، مستندا فى ذلك الى المنهج الواقعى الاشتراكى الذى يربط الفن بالواقع ، وينظر اليه من خلال تأثير البنى التحتية فى البنى الفوقية ، وانعكاس تلك العملية الجدلية بين البنيتين فى العمل الأدبى . فقد خص الفصل الأول من دراسته المذكورة لالقاء نظرة عامة على الواقع الجزائرى وأحداثه السياسية والاجتماعية والثقافية قبل السبعينيات التى عرفت فيها الجزائر تغييرات هامة جسدت الاختيار الإشتراكى فى الواقع كما عرفت فى هذه الفترة أيضا ظهور الفن الروائى الجزائرى المكتوب باللغة العربية : فالكاتب عند الدكتور واسينى الأعرج " هو نتاج واقعه ونتاج التاريخ "[1] . ولذلك لا يمكن دراسة أعماله الإبداعية " بمعزل عن الخلفية الإجتماعية والسياسية والثقافية التى أفرزتها ، أو على الأقل ساهمت فى تشكيلها بصورة ما "[2] .

وانطلاقا من ذلك وقف الناقد فى فصول دراسته تلك عند اتجاهات أربعة هى : الاتجاه الإصلاحى ، والاتجاه الرومانتيكى ، ثم الاتجاه الواقعى النقدى ، فالاتجاه الواقعى الاشتراكى . وقد عمد الناقد الى التمهيد فى كل فصل للتعريف بالاتجاه وقضاياه الفكرية والأدبية قبل أن ينتقل الى دراسة النماذج الروائية الممثلة لهذا الاتجاه ، وربط ذلك بالواقع الجزائرى السياسى والاقتصادى والإجتماعى والثقافى . وهو ينطلق فى دراسته لتلك الأعمال الروائية بمختلف اتجاهاتها من مفهومه للأدب ووظيفته ، حيث يرى أنه "لم يعد الأدب والفن مجرد صدى للحياة بل أصبحا قائدين لها ، فوظيفة الأدب إذن ، فى التطوير السياسى وفى استخلاص القيم المحركة التى تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة . فالفن يكشف عن هذه القيم الكامنة ، ويحولها الى قوة إيجابية فعالة تدفع المجتمع نحو مزيد من التقدم "[3] . وهذا المفهوم للأدب لم يجده الدكتور واسينى الأعرج فيما سماه بالاتجاه الإصلاحى الذى تستند رؤيته للواقع وقضاياه المختلفة الى الفكر التقليدى الإصلاحى الذى يتعامل مع الظواهر والأمراض الاجتماعية منفصلة عن مسبباتها وعواملها الحقيقية ، وبذلك "لا يمكنه أن ينتج إلا الحلول الاصلاحية التى تتخيل أنه بالإمكان طمس التناقضات الإجتماعية الحادة ، وبالتالى اللجوء الى المصالحة الطبقية المفترضة التى تلتقى فيها طموحات الإنسان الفقير بالغنى حتى فى الفترة التى تصل فيها حدة التناقضات بين هاتين الطبقتين أوجها "[4] . بينما الحقيقة كما يرى الناقد هى التوجه الى " البنى الكلية التحتية التى تتحكم فى حركة تطور المجتمع وهى الأساس الأول فى وجود مثل هذه الأمراض ، من خلال التناقضات المتناقمة التى تتحكم فى وجهة العلاقات الإجتماعية وفى طبيعتها وهم بذلك يهملون أن ظاهرة ، مثلا مثل الاستغلال أو السرقة أو .. هى الابنة الشرعية

---

1 ــ د . واسينى الأعرج : اتجاهات الرواية العربية فى الجزائر ، ص ، 77 .
2 ــ م . ن . ص . 61 .
3 ــ م . ن . ص . 148 .
4 ــ م . ن . ص . 151 .

لوضع اقتصادي مفكك مهروس"[1]. إن نظرة الدكتور واسيني الأعرج في تحليل الأمراض الاجتماعية وتحديد مسبباتها صحيحة، حيث أن البنية التحتية بمكوناتها الاقتصادية والاجتماعية هي الأساس في فهم الظواهر الإجتماعية وتصحيحها، وأن دور الفن هو كشف الحقيقة الخفية، حقيقة الصراع الإجتماعي. إلا أنه وبالمقابل لا يمكن أن نهمل البنية الفوقية، أو ننقص من قيمة الأفكار التي قد تستقل عن البنية التحتية التي أوجدتها في البداية لتصبح بذاتها تشكل قوة مادية مؤثرة وموجهة للجماهير متى توفرت لها الظروف الموضوعية. من ذلك أن الفكر الإصلاحي وفي ظروف تاريخية معينة استطاع أن يفرض نفسه رغم الوضع الذي كان مهيأ لاستمرار الصراع بين الطبقة الغنية والطبقة الفقيرة التي بدأت تأخذ طريقها الصحيح من ناحية، وبين الفكر التقدمي الذي يعمل من أجل تحقيق الاشتراكية، والفكر الإصلاحي الذي يعيش على الماضي ويحن لعودته من ناحية أخرى. وعلى كل فإن الاتجاه الإصلاحي يتسم بطبيعته البورجوازية التي كثيرا ما تعزف ألحانها تحت سمفونية " الوحدة الوطنية، والولاء للأمة" لكسب الجماهير. وافتقار أدبائهما الى الرؤية العلمية في معالجتهم لقضايا الواقع جعلهم يفشلون في كشف أعماق هذا الواقع وإدراك خلفياته. الشيء الذي أسقطهم في خلق " عوالم خيالية مثالية" بعيدة عن الواقع المعيش.

أما الاتجاه الرومانتيكي فهو كسابقه من حيث أنه لا يستند الى رؤية علمية واضحة في فهم جوهر حركة الواقع، ولذلك نجده يعجز عن مواجهة هذا الواقع وقضاياه. وبالتالي لا يستطيع أن يبني عالما جديدا يخلو من المتناقضات التي ثار عليها ورفضها. الشيء الذي يدفعه "الى اتهام الخير، وتحميله مسؤولية حزنه، لأن هذا الخير لم يفهم الرسالة التي أتى بها وعي الكاتب والبطل معا لتخليص البشرية من الحزن والحرمان "[2]، أو يهرب الى عالم خيالي يحقق فيه "وجود الموهوم ". ولذلك كانت "مأساة الوعي الرومانتيكي" كما يرى الناقد واسيني الأعرج: "أنه دائما يحلم بالثورة، بالتغيير، لكن حين يوضع وجها لوجه أمام مهامه التاريخية لا يتوانى أبدا عن التراجع، ضاربا بذلك أحلام التغيير عرض الحائط"[3]. ثم كان الاتجاه الواقعي بعد ذلك نتيجة لتغير الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية في الجزائر، وتأثر الكتاب بالأحداث الوطنية وبالكتابات العربية المشرقية من ناحية، وبالثقافة العالمية من ناحية أخرى، الأمر الذي جعلهم يتجهون الى الواقع فيعبرون عنه وعن أحداثه محاولين الكشف عن سلبياته، والتأثير في توجهاته. وقد وقف الدكتور واسيني الأعرج عند الاتجاهين الواقعيين، الواقعي النقدي، والواقعي الاشتراكي حيث تناول قضاياهما الإبداعية والنقدية من خلال النماذج الروائية الجزائرية، وآراء بعض المفكرين والنقاد المعاصرين. موضحا في ذلك علاقتهما وخصائص كل منهما. وهو ما سنبينه في الفصول الأخرى.

---

1 ــ د. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص. 133.

2 ــ م. ن. ص. 240.

3 ــ م. ن. ص. 257.

وإذا كان الدكتور عبد الله الركيبي يرى بأن عمر راسم هو أول من دعا إلى الاشتراكية في وطننا بشكل واضح ، خاصة في جريدة (ذو الفقار) التي أسسها عام 1913 "وجعل شعارها "جريدة عمومية اشتراكية انتقادية "[1]، فإن الناقد واسيني الأعرج الذي يعترف بقيمة وأهمية هذه المحاولة المتقدمة يرى بأن الاشتراكية في هذه المرحلة لم تتجاوز بعد "الفكر الاشتراكي الطوباوي" ، ولذلك فإن قلنا بأنها " الاشتراكية العلمية ، وأنه أسس للأدب العربي بشكل متين ، نكون قد بالغنا في القضية أكثر مما ينبغي"[2]. وبالتالي يجب وضع القضية في مسارها التاريخي حتى تقيّم تقييما موضوعيا بعيدا عن المبالغة . والواضح أن دعوة عمر راسم رغم طوباويتها فهي محاولة قيّمة ظهرت في ظروف تاريخية جد صعبة لاتسمح لمثل هذه الدعوات بالوجود والاستمرار ، خاصة وأنها جاءت بعد تكوّن " البورجوازية الهجينة" كمايسميها الناقد واسيني الأعرج ، وذلك إثر فشل " ثورة الفلاحين " سنة 1871، التي يرى الناقد أن "لها مساهمات عظمى في تشكيل الفكر الاشتراكي في الجزائر وتكريسه من خلال الاسهامات التي قدمتها بشكل مباشر ، أو غير مباشر (كومونة باريس) بتراثها الثوري"[3]. ومهما يكن فإن الفكر الاشتراكي قد بقيت حركته مستمرة ، وإن كانت في الخفاء ، حتى وجد " من يستلهمه بعد الثورة الوطنية وبشكل أعمق ، بعد الاستقلال الوطني ، وبالضبط بعد فترة السبعينيات ، حين شهدت الساحة تغيرات ديمقراطية واضحة على كافة البنى الاقتصادية والسياسية والثقافية"[4]. الشيء الذي كان له أكبر الأثر في توجيه الأدب والنقد الجزائريين نحو الواقعية الاشتراكية ، وفي دفع الكتاب إلى الالتزام بقضايا الشعب وبخاصة الطبقة العاملة منه .

وانطلاقا من ذلك فإن الواقعية بشكليها النقدي والاشتراكي لم تظهر بصورة واضحة إلا في السبعينيات ، حيث استفاد النقاد من الرؤية العلمية الاشتراكية كما سبق أن رأينا . وإن كان هذا لا يدل على وجود مدرسة نقدية واقعية متكاملة ، فأغلب الأعمال النقدية المنشورة في الصحف أو في الكتب ضمن الاتجاه الواقعي الاشتراكي لم تتجاوز بعد مرحلة تسجيل الانطباعات كما في كتابي مخلوف عامر " تطلعات الى الغد " (1983) و" تجارب قصيرة وقضايا كبيرة"(1984) أو البحث عن أسس لإرساء هذا النقد الواقعي في صورته الجديدة ، وجعله يعبر عن هموم الأدب الجزائري ، كما في كتاب " البحث عن النقد الأدبي الجديد " للناقد محمد ساري . وهذا لا ينقص من قيمة ماقدمه كل منهما في متابعته للأعمال الإبداعية الجزائرية المعاصرة ، الى جانب طرحهما لبعض القضايا الإجتماعية والثقافية والنقدية التي تهم الواقع والأدب الجزائريين .

ولعله من الأشياء الجميلة السارة أن تساهم المرأة في معترك الحياة ، وأن تعبر فنيا

---

1 — د . عبد الله الركيبي :(جذور الفكر الاشتراكي في الأدب الجزائري) ،مجلة "المجاهد الثقافي" ع،11 عام 1970،ص،48 .

2 — د . واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،ص، 479 .

3 — م ، ن ، ص ، 17 .

4 — م ، ن ، ص ، 485 .

عن موقفها تجاه الوضع الراهن بجوانبه المختلفة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية
وإذا كان الأدب الجزائرى يتوفر على مجموعة من المبدعات فى المجالين الشعرى والنثرى ، فإنه
فى المجال النقدى يكاد يكون مقفرا لولا بعض الكتابات النقدية المحدودة التى تطل علينا
من حين لآخر. وأبرزها ماكتبته الأستاذة زينب الأعوج فى دراستها الهامة " السمات
الواقعية للتجربة الشعرية الجزائرية" التى ظهرت عام 1985 ، وتناولت فيها الحركة الشعرية
التي تعاملت مع الواقع ، وانعكست فيها الواقعية بشكليها النقدى والاشتراكى . مما جعلها
تقسم دراستها الى محاور ثلاثة هى :

1 — السمات الواقعية الانتقادية .

2 — الشعر وقضية المرأة .

3 — فى السمات الواقعية الاشتراكية .

وقد ركزت الناقدة فى دراستها هذه على أهم القضايا المرتبطة بآمال وتطلعات الجماهير الشعبية التى تبناها الشاعر الجزائرى ، وعبر عنها تعبيرا صادقا ، موضحة فى ذلك دور الشعر الواقعى الانتقادى الذى " استطاع أن يكشف بوساطة وسائله المتواضعة النقاب عن الوجود الاجتماعى بوصفه أساسا جوهريا للوعي الاجتماعى "[1]. الا أن الاتجاه الواقعى النقدى لم يستطع تجاوز هذا الواقع فأخفق بسبب عدم إدراكه " جوهر الظاهرة الاجتماعية ، فاختلط معه مفهوم الثورة بالتمرد والغضب ، ورفض البناء القائم فى غياب الأداة الفاعلة "[2]. ولذلك " اتسمت طبيعة هذا الشعر باللغة الانفعالية الناتجة عن نفسية قلقة تبحث عن حياتها خارج النظم الموجودة "[3]. الأمر الذى أوقعهم كما ترى الناقدة فى " نزعة التصوير الفوتوغرافى الجاهز أحيانا، وأمام غياب النظرية الثورية المتحكمة فى الواقع لم يجد هؤلاء الشعراء إلا تصوير "كل مايحيط بهم من تناقضات اجتماعية وسياسية وفكرية ونفسية بدون رهبة أو خوف ، وقد أوصلتهم جرأتهم أحيانا إلى الخروج عن طور الأدب والدخول فى الخطابية السياسية المباشرة "[4]. وقد أدى هذا الصدق فى التعبير عن الواقع الجزائرى وقضاياه الى دفع بعض الشعراء نحو الواقعية الاشتراكية التى وجدوا فيها ما كان ينقصهم فى الاتجاه الأول مستفيدين فى ذلك من نضالهم فى صفوف الجماهير الشعبية والتزامهم بقضاياها . فالشاعر الحقيقى كما تعرفه الناقدة زينب الأعوج " هو الذى يتكلم بلسان الأكثرية معبرا عن مشاكلها وآلامها سابرا أغوار مطامحها ، وهو الذى ينتمى بحكم إبداعه ومواقفه إلى الجماهير الكادحة ، وليس الى الأقلية التى تمتص عرق هذه ،

---

1 — زينب الأعوج : السمات الواقعية للتجربة الشعرية الجزائرية . دار الحداثة ، بيروت . ط1 / 1985 ، ص. 5 .

2 — م . ن . ص . ن .

3 — م . ن . ص . ن .

4 — م . ن . ص . 6 .

هذه الجماهير وتستغلها ".[1]

وانطلاقا من هذا المفهوم للشعر درست الناقدة التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة خلال السبعينيات وما بعدها بقليل، فاستطاعت بوساطة المنهج الواقعي الاشتراكي الذي اتبعته في هذه الدراسة أن تطرح بعض القضايا النقدية المهمة وأن تبرز انشغالات الشعراء وهموم الثورية والاجتماعية والفنية، وتعبر عن مطامح الجماهير الكادحة وتطلعاتها نحو الغد الأفضل . إلا أنه مما يؤخذ على هذه الدراسة انتصارها للشعراء الجزائريين الذين يكتبون باللغة الفرنسية على حساب إخوانهم الذين يكتبون باللغة العربية، خاصة وأن هذه الأخيرة تمثل اللغة التي يفهمها أغلبية الشعب . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، فالمجموعة المختارة لتمثيل النموذج العربي لا ترتقي كلها الى مستوى الشعر. ومع ذلك تبقى هذه الدراسة من بين الدراسات القليلة المهمة التي استفادت بالمنهج الواقعي الاشتراكي في إلقاء نظرة صادقة واعية على الحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

إن الحركة النقدية الواقعية في الجزائر تكاد تتفق مع ما رأيناه في المشرق العربي من حيث منطلقاتها واهتماماتها واتجاهاتها، على الرغم مما قد يبدو من نقص في التجربة الجزائرية، وقلة التراكم الثقافي بسبب قصر المدة الزمنية التي عرفت فيها الحركة الواقعية في الجزائر نشاطا مزدهرا في جميع جوانب الحياة المختلفة من سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، وذلك قبل أن تتخذ الحياة العامة مسلكا آخر ازدادت فيه مسؤولية النقاد والكتاب الواقعيين، أمام وضوح الرؤية وتوفر عناصر الصراع الطبقي والفكري . وهو الوضع الذي عرفته معظم الدول العربية التي كانت تبدو أنها تسير في النهج الاشتراكي بصورة أو بأخرى، وحققت في عهده تقدما ملحوظا شمل معظم جوانب الحياة . الشيء الذي جعل بعض النقاد الواقعيين في الوقت الراهن يتجهون نحو النظريات النقدية الحديثة، وبخاصة " البنيوية التكوينية " structuralisme genetique، أو المنهج الغولدماني الذي يوفر نوعا ما إمكانية التلاؤم بين الثقافة الاشتراكية النقدية والثقافة التقليدية المهيمنة.

وإذا كان هذا الاتجاه الأخير مايزال محدودا في الدول العربية السابقة التي بقي أغلب نقادها الواقعيين محافظين على أصول الواقعية الاشتراكية مستندين في ذلك الى مصادرها الأولى، فإن حالة الواقعية الاشتراكية في المغرب الأقصى تختلف مما هي عليه في تلك البلدان. ذلك أن المنهج " البنيوي التكويني " هو المسيطر في كتابات أغلب النقاد الواقعيين المعاصرين الذين أصبحوا يصفون " المنهج الواقعي الاشتراكي " "بالمنهج الكلاسيكي"[2]، ويرون أن العمل الأدبي الذي يتناوله النقد ليس مجرد أيديولوجية أو دلالة اجتماعية فحسب، ولكنه الى جانب

---

1 ـ زينب الأعوج : السمات الواقعية للتجربة الشعرية الجزائرية، ص. 69.

2 ـ انظر، لحمداني حميد : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي . دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب . ط1/1985، ص. 33.

ذلك صياغة جمالية . وبالتالي فإن المنهج البنيوي التكويني — في نظرهم — هو الذي يعيد الاعتبار للعمل الأدبي فيدرسه ضمن خصائصه العامة "دون أن يفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها . مع المنهج البنيوي التكويني لا يلغي (الفني) لحساب الأيديولوجي ، ولا يسوله باسم فرادة ممتنعة عن التحليل "[1] . وقد يكون ماذهبوا إليه مقبولا لولا أن الدراسات النقدية الجادة التي قدمها النقاد الواقعيون الاشتراكيون هي في حقيقتها لاتفصل بين الشكل والمضمون ، ولا تخرج عما يدعون اليه ، في الوقت الذي نجد فيه بعض هؤلاء النقاد البنيويين يغرقون في الجانب الشكلي ويقتربون من المذهب الشكلي أو الاتجاه اللغوي السيميائي الذي " يركز على البنية من حيث هي ساكنة وغير متحركة في الزمان والمكان ، وكأنها معزولة عن السياق التاريخي الاجتماعي الثقافي الذي نشأت فيه "[2] . ومهما يكن فإن القضايا النقدية والإجتماعية التي طرحها النقاد المغاربة لاتخرج في عمومها عما رأيناه عند النقاد الواقعيين السابقين كالدعوة الى الالتزام بقضايا المجتمع الإنساني ، والابتعاد عن الجري وراء الألفاظ الجوفاء والأساليب البلاغية الرنانة ، وغير ذلك من القضايا التي سبق لنا وأن ذكرناها خلال حديثنا عن النقد الواقعي في المشرق العربي وفي الجزائر . والواقع أن ميل النقاد المغاربة الى الاتجاه الواقعي يعود الى مابعد الاستقلال سنة 1956 مستفيدين في ذلك من كتابات النقاد الواقعيين في المشرق العربي ، وبما كتب عند الغربيين ، الى جانب "النزعة الوطنية "التي كانت بمثابة الدافع القوى للأدباء الى الكتابة الواقعية في أثناء الحماية الفرنسية للمغرب الأقصى .ويذهب الناقد المغربي عبد القادر الشاوي في حديثه عن العلاقة بين " الوطنية الواقعية"، فيرى بأن الواقعية في بداياتها الأولى غالبا ما تصطبغ بالدوافع والنزعات الوطنية ، حيث يقول : "إننا نشدد بصفة خاصة على أن انطلاقة الواقعية كاختيار في الأدب المغربي الحديث ، وفي القصة القصيرة على وجه التحديد كان في أساس انطلاقه (الوطنية المغربية) ذاتها "[3] . فقد كانت الوطنية كما يرى عبد القادر الشاوي " عملا سياسيا في مواجهة الاستعمار المباشر ، وكانت بصورة أخرى عنوان النمو البورجوازي (المستقل) في حدود معينة لمواجهة الهجمة الامبريالية على اقتصاد وسياسة وثقافة البلاد . والواقعية الأدبية كانت في حقل الثقافة والأدب ، ولو في مستوياتها الدنيا جزءا من هذه المواجهة ، وعنصرا من عناصر النمو البورجوازي المشار اليه "[4] . وهو ماسبق أن رأيناه أيضا في الجزائر ، حيث اتسمت مرحلة مابين الحربين العالميتين وما بعدهما حتى الاستقلال بامتداد الوعي الوطني الذي تبلور في الحركات الوطنية السياسية ، وتجسد في مواجهة الاستعمار . وقد كان القاسم المشترك بين السياسة والأدب هو البحث عن الهوية الوطنية ومحاولة تحقيقها في الواقع .

---

1 — مجموعة من النقاد : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ،ص، 7 .
2 — د ، جمال شحيد : في البنيوية التركيبية ،ص، 75 .
3 — عبد القادر الشاوي : سلطة الواقعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ، 1981 ،ص، 6 .
4 — م ، ن ، ص ، ن .

وعرف المغرب الأقصى بعد استقلاله الظروف نفسها التي عرفتها كثير من الدول المستقلة حديثا كنتيجة حتمية لمخلفات الاستعمار ولعدم وضوح الرؤية الاجتماعية والسياسية . فبرز الصراع السياسي والاجتماعي على السلطة " وأصبح الموقع الطبقي والمصلحي هو المتحكم في المرحلة الجديدة . فأصبح التناقض الاجتماعي مفتتا لوحدة الأمة والمصلحة ، وكاشفا لأوهامها وشعاراتها . وفي أقل من ثلاث سنوات ، وهي التي تلت الاستقلال مباشرة ، تعاقبت أربع حكومات ، مايكاد عقد الواحدة منها يلتئم حتى يعود الى الانفراط"(1) . وامتد التذمر والقلق الى الجماهير فعبرت عن احتجاجها في "انتفاضة الريف" عام 1958 لينتهي الأمر بعد ذلك سنة 1959 بانقسام الحركة الوطنية الى اتجاهين رئيسيين ، هما : الاتجاه الاصلاحي الذي يمثله " حزب الاستقلال " وتسيطر عليه البورجوازية المتوسطة ، والاتجاه اليساري المتمثل في "الاتحاد الوطني للقوات الشعبية" لسان حال البورجوازية الصغيرة . وكان هذا الانقسام دليلا على مايوجد في الواقع الاجتماعي من صراع طبقي . وقد استطاع الاتجاه الأخير بما استقطبه من فئات شعبية أن يتولى الحكم لفترة قصيرة انتهت بإقالته سنة 1960 ، وهي السنة التي يعتبرها نجيب العوفي البداية الرسمية والعلنية للاستعمار الجديد ، والذي كانت نتيجته "هي فقدان الاستقلال الاقتصادي ورهن الاقتصاد المغربي للتبعية ، مع استفادة أقلية مهيمنة من هذه التبعية ، وتضرر الجماهير الغفيرة منها ، وغياب الديمقراطية الاجتماعية والسياسية"(2) . وفي هذه الأجواء، التي تعرضت فيها القوى التقدمية الى عدة محاولات لتصفيتها وقمعها ، كانت الجماهير الكادحة تعبر عن رفضها لهذا الواقع الأليم الذي آلت اليه الحالة الإجتماعية لغالبية الشعب . وبذلك عرف المغرب الأقصى عدة اهتزازات وانتفاضات جماهيرية خلال الستينيات وما بعدها . إلا أن ذلك لم يحدث التغيير المطلوب ، " فالبورجوازية الوطنية المتوسطة عاجزة اقتصاديا عن إحداث التغيير ، لأنها تفتقد في الأصل خصائص ومناقب البورجوازية ، لأنها ذيل تابع لمركز النفوذ . وكانت البورجوازية الصغيرة عاجزة سياسيا عن إحداث التغيير لأن اليد الواحدة لاتصفق ، ولأن لاممارسة بلا نظرية ولا تغيير بمعزل عن الكتلة ذات المصلحة الأساسية في التغيير . وذلك هو (الأفق المسدود) الذي انحشر فيه المغرب غداة الاستقلال ، وبالضبط انطلاقا من 1960"(3) . وأمام هذا الوضع أخذ الوعي الثقافي طريقه الى عقول بعض الأدباء والنقاد ، فبدأت بعض أسس الواقعية الاشتراكية تبرز في كتابات هؤلاء ، وأصبح الالتزام من أهم القضايا الفكرية والنقدية التي يدور حولها الحديث ، يقول محمد عابد الجابري : " إن الثقافة التزام ، والتزام يستمد أبعاده من الواقع ومن الشروط الضرورية لتغييره أو تحسينه"(4) . ويذهب محمد زنيبر (ولد سنة 1925) في مقدمة مجموعته القصصية الى القول بأن بأن هناك التزاما أساسيا لا يمكن النقاش فيه ، "وهو أن يكون الأديب في خدمة المجتمع ، في خدمة

---

1 ـ نجيب العوفي : مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية ، المركز الثقافي العربي بالمغرب ، ط1 / 1987 ، ص 189 .

2 ـ م . ن ، ص 192 .

3 ـ م . ن ، ص 195 .

4 محمد عابد الجابري : مسؤولية المثقفين في البلدان المتخلفة ، مجلة "أقلام" المغربية ، 2 ابريل 1964 ، ص 1 .

الحرية ،أن يندد بالظلم فى جميع أشكاله ،أن يبين أمراض المجتمع ليساعدنا على الوعي بهـــا والسعي للقضاء عليها ،أن يجلو كذلك مافى تراثنا وإنسانيتنا وحياتنا الاجتماعية من قيم حقيقيــة ."[1] وهو ماسبق أن دعا اليه الناقد محمد الحبيب سنة 1958 فى حديثه عن مسؤولية الأديب ،حيث رأى بأن "الأدب مسؤول (كذا) أن يعيش هموم الحياة وآلامها وآمالها ،ويبزل الى الجماهيــر الكادحة الهاجعة ليحركها ويوقظها ،ويبعث فى جوانبها الحركة والتمرد والأمل والحياة"[2] ولذلك فهو يؤكد على وجوب التفاعل بين الأديب وبين المجتمع ،موضحا أن هذا التفاعل هو مايسميـــه نقاد الواقعية الاشتراكية بالجدلية .

إن الكتابات النقدية الأولى التى حاولت الأخذ بالاتجاه الواقعى الاشتراكى قد ركزت فـى معظمها على قضايا الثورة والحرية والعدالة الاجتماعية ،بحيث أصبح الناقد الواقعى فى المغــرب الأقصى لا يستسيغ المواقف الهروبية السلبية ،ويدعو الأدباء الى الكفاح من أجل تأدية رسالتهـم فى المجتمع ،ودفعه الى البحث عن حقوقه ،والعمل من أجل مستقبل أفضــل . وفى ذلك يقــول ابراهيم الهلالى محددا دور الأدب فى المجتمع العربى:" نريد أن يكون الأدب العربى أدب ثورة، ثـورة على التقاليد والجمود ،ثورة على الرجعية ،ثورة على الاستغلال والاقطاعية فى جميع مظاهرها، وعلى الاستبداد فى مختلف صوره"[3]. فالناقد ركــز على الجانب الإجتماعى بحيث أراد من الإنســان العربى أن يتحرر من كل قيد — قديم أو حديث — يعيق مسيرته النضالية ،ويمنعــه من تحقيــق طموحاته . فالثورة هى السبيل الوحيد للوصول الى التغيير وتحقيق ما تصبو إليه الطبقة الكادحة من تحسيـن لحالتهــا الاجتماعيــة فى ظــل العزة والكرامة والحرية .

وإذا كانت الإشكالية الإجتماعية المتمثلة فى ظروف المجتمــع وتطور حــركته المتصاعـــدة فى السياسة والاقتصاد والاجتماع قد دفعت الأدب والنقد المغربيين الى الواقع وتناقضاته وصراعاته، فإن الثقافة الجــديدة المتمثلة فى الفــكر الاشتراكى الماركسى قد قادت هــؤلاء الأدباء والنقــاد نحو الواقعية . ذلك أن الواقعيــة الاشتراكية تعنى التفاعل مــع الواقــع بجوانبهــم المختلفـــة ، والعمــل على تغييره نحو الأفضل ،مــع الألتزام بقضايا الطبقــة الشعبية المحــرومة التى تشكــل غالبية المجتمع . وبالتالى فإن النقاد الواقعيين ارتبطوا بهذه القضايا وعملوا من أجل تجسيدهــا فى الحياة والتعبير عنها أدبيا ونقديا .

وانطلاقا مــن ذلك كان المنهج الواقعى الإشتراكى هو المسيطر فى كتابات محمد زفــزاف (ولد سنة 1946م) ،إدريس الخورى (ولد سنة 1939م) ،أحمد المجاطى،أحمد السطـــاتى، أحمد اليابورى،عبد الكريم غلاب (ولد سنة 1919م) ،عباس الجراري، . . وغيرهم من النقـــاد

---

1 — محمد زنيبر : الهواء الجديد ،(المقدمة) ،مطبعة دار النشر المغربية،الدار البيضاء،1971،ص7 .
2 — د. محمد مصايف: النقد الأدبى الحديث فى المغرب العربى،ص 240 .
3 — م . ن . ص . 276 .

الآخرين الذين ساهموا فى وضع أسس الحركة النقدية الواقعية فى المغرب الاقصى خلال الستينيات وأوائل السبعينيات ، وذلك قبل أن يتخذ النقد الواقعى عند بعضهم مسارا آخر فيتجه نحو"البنيوية التكوينية "التى أصبحت تشكل المنهج الغالب فى كتابات النقاد الواقعيين فى المغرب الأقصى فى الوقت الراهن . ويبرز فى ذلك مجموعة من النقاد منهم الدكتور سعيد علوش (ولد سنة 1946م) ، ولحمدانى حميد ، وقمرى بشير ، ومحمد بنيس (ولد سنة 1950م) ، وغيرهم من النقاد الآخرين . فى الوقت الذى بقيت الواقعية الاشتراكية بمنظورها الكلاسيكى تؤدى دورها عند قسم آخر من النقاد أبرزهم الدكتور محمد برادة (ولد سنة 1938م) ، وعبد القادر الشاوى، إدريس الناقورى ، ونجيب العوفى ، . . وغيرهم من النقاد الذين أثروا المكتبة النقدية الواقعية بمؤلفاتهم ودراساتهم ، أو ترجماتهم . وساهموا بذلك فى نشر الوعي السياسى لدى الجماهير الشعبية وبخاصة الطبقة الكادحة ، وفى خلق نوع من الحوار المعرفي ، الشيء الذى جعلهم يتعرضون للمضايقات والمتابعة من قبل السلطة التى دفعت ببعضهم الى السجون(1) رغبة منها فى شل حركتهم وإبعادهم عن الفاعلية والتأثير الجماهيرى .

ويعد الدكتور محمد برادة من بين النقاد البارزين فى المغرب الأقصى ، الأمر الذى جعل الناقد محمد مصايف يعده من "الماركسيين المتطرفين"(2) لأن مواقفه وآراءه النقدية تتسم بالصراحة والوضوح . ذلك أن محمد برادة يرى بأن "الألتزام المثمر" كما يسميه " ينبع من الوعي والشجاعة ، ولا يخشى الاضطهاد والأذى فى سبيل دفع المفاهيم والآراء الى أمام . أما عندما يبحث الكاتب عن الحماية والسند من وراء تعاقده غير المشروط مع النظام القائم ، فإنه يكون قد مهد الطريق لوأد إبداعه وحريته "(3) . فالحرية هى التى توفر له شروط تأدية رسالته الأدبية والاجتماعية دون خوف أو ارهاب . إلا أن هذه الحرية فى رأى محمد براده يجب أن تستمد مفهومها من التزام الأديب بقضايا المجتمع الذى يعيش فيه ، ومن كفاح الطبقة الكادحة لتحسين حالتها الاجتماعية . وهو المفهوم الذى ساد فى أغلب كتابات نقاد الواقعية الاشتراكية كما سنرى فيما بعد . فمحمد برادة يعلن صراحة بأنه " من أنصار الواقعية لكن بالمعنى الذى حدده لها برتولت بريخت (واقعي ، معناه : الكشف عن السببية المعقدة للعلائق الاجتماعية، وفضح الأفكار السائدة المعبرة عن طبقة سائدة . . وإبراز لحظة التحول فى كل شيء ، تلك اللحظة التى هى ملموسة مع أنها تسهل علينا عمل التجريد)(4) " . هذا المفهوم للواقعية جعله يميل

---

1 — مثال ذلك ماتعرض له محمد الحبيب الفرقانى ، ومحمد برادة ومحمد البازغى وعبد القادر الشاوى وغيرهم .

2 — انظر : د . محمد مصايف : النقد الأدبى الحديث فى المغرب العربى ، ص 253 .

3 — عبد الكبير الخطيبى : الرواية المغربية ، تر . وتقديم د . محمد برادة . منشورات المركز الجامعى للبحث العلمى بالرباط ، 1971 ص 8 ، وقد أعيد طبع الكتاب بدار العودة ببيروت ، تحت عنوان " فى الكتابة والتجربة " مع مقدمة جديدة تختلف عن الأولى .

4 — د . محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد الأدبى ، دار الآداب ببيروت ، ط1 / 1979 ص 275 .

الى مناهج سوسيولوجيا الأدب وتطبيقاتها النقدية كما تبلورت عند كل من جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان . ولئن كان الدكتور محمد برادة لا نجده يكثر من تلك الشكليات البنيوية التي نجدها عند القسم الآخر من النقاد ، وانما يحاول الاستفادة من تلك المناهج دون أن ينصاع لتلك الأحكام الجاهزة التي سبق وأن أطلقها نقاد الأمم الأخرى على الآثار الأدبية التي تختلف طبيعتها وظروفها عما عندنا . وبالتالي فإن الدكتور محمد برادة يحاول في دراساته التطبيقية ألا يفصل بين المضمون والشكل الفني للوقوف على عالم الأديب الفكري والفني في صورتها المتكاملة . وهو ما نجده أيضا عند إدريس الناقوري في كتابه " المصطلح المشترك ، دراسات في الأدب المغربي المعاصر" ، ولئن كان هذا الأخير أكثر ميلا الى المنهج الواقعي الاشتراكي في صورته الكلاسيكية التي سبق وأن رأيناها عند النقاد الواقعيين في المشرق العربي والجزائر . فهو رغم استفادته بنظريات لوكاتش وغولدمان الا أنه لم يتبن في كتابه هذا منهجهما "البنيوي التكويني" ، حيث يقول عن دراسته هذه أنها :" استمدت مفاهيمها من نظرية لوكاتش وغولدمان في الرواية ولكنها مع ذلك لم تتبن كل أطروحاتهما في المنهج والتطبيق"(1) . ولذلك نجده يركز على مضامين الأعمال الإبداعية مفسرا اياها بانتماءات مبدعيها الاجتماعية والأيديولوجية . الشيء الذي أوقعه أحيانا في بعض الأحكام القيمية الآلية التي سبق وأن وقع فيها محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في كتابهما المشترك "في الثقافة المصرية" نتيجة للربط الآلي بين العمل الابداعي وصاحبه من حيث انتماءه الطبقي والاجتماعي ، وهذا ما يبدو واضحا في حديث إدريس الناقوري عن أعمال محمد عزيز الحبابي (ولد سنة 1922م) ومبارك ربيع (ولد سنة 1935م)(2) . ذلك أنه ليس بالضرورة دائما أن يصدر المبدع عن أيديولوجية الطبقة التي ينتمي اليها ، فالوعي الثقافي له دوره في هذا الجانب . وبالتالي فإن دراسة النص الإبداعي في المرحلة الأولى يسهّل عملية الربط بين مضمون العمل الإبداعي والبنية الفكرية للكاتب والمجتمع بعد ذلك ، ويجعل الحكم النقدي أقرب الى الموضوعية .

إن فهم الأدب في نظر إدريس الناقوري مرتبط بفهم الواقع الذي أفرزه ، باعتبار الأدب جزء من حركة الإنسان في الحياة ، ووسيلة من الوسائل الكثيرة المسخرة للتعبير عن رؤيته لهذه الحياة وعلاقته بها . ومن ثم فإن المنهج النقدي الجدلي التاريخي هو الذي يساعد الناقد على كشف حقيقة هذه العلاقة ، وتحديد الموقف منها . غير أن إدريس الناقوري كثيرا ما يجترّ وراء الأحكام الجاهزة فيسقطها آليا على النص وفي بناء الحكم النقدي . ففي حديثه عن الأدب المغربي نجده يميز بين ما يسميه الأدب البورجوازي والأدب الطليعي ويرى أن الفكر البورجوازي لا يعترف بالصيرورة التاريخية ولا بحتمية التطور ، ومن ثم يحاول فرض رؤيته على الأدب فيوجهه

---

1 — إدريس الناقوري : المصطلح المشترك ، دراسات في الأدب المغربي المعاصر ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، 1977 ، ص. 15 .

2 — انظر : المرجع نفسه ، ص 80 و 90 ، و 104 .

توجيها استغلاليا يخدم مصالحه ، ويجعل البورجوازية تظهر كقوة اجتماعية متفوقة ومتميزة عن القوى الأخرى ، وذلك بعيدا عن فهم حركة الواقع والتاريخ ، الأمر الذي يجعل هذا الأدب غير واقعي ، ويسقطه في متاهات تجعله يعيش نوعا من القطيعة والغربة في الأوساط المثقفة الواعية.(1) والواضح أن مثل هذا الموقف النقدي ينم عن حكم مسبق قد لا يقره النقد الموضوعي الذي يهدف الى الإلمام بجميع مكونات ومقومات العمل الإبداعي .

أما حديثه عن " الأدب الطليعي " فاتسم بنوع من الحماس والإعجاب الكبير بأدبائه الذين " فهموا دورهم التاريخي الطليعي وأهمية الكلمة في التغيير والتجديد ، فثاروا ضد كل مظاهر العفونة والاستغلال التي يكرسها الأدب الرجعي والفكر التبريري "(2) . واعتبر أدبهم أدبا واقعيا حقا لما اتسم به من طرح لمشاكل الواقع وتناقضاته وآلامه وتطلعاته الى مستقبل أفضل تسود فيه الحرية والعدالة والاشتراكية . فالنقد عند إدريس الناقوري يرتكز على الجوانب الاجتماعية أكثر مما يرتكز على القيم الفنية . شأنه في ذلك شأن أغلب النقاد الواقعيين الذين ينطلقون من فهمهم للعمل الأدبي على أنه " شكل من أشكال الأيديولوجية "، ومن ثم فإن دور الناقد هو كشف المضمون الأيديولوجي الذي يحمله النص الأدبي .

وعلى كل فإن الواقعية بشكليها النقدي والاشتراكي قد وجدت في نقد إدريس الناقوري مجالا للتعبير عن مقولاتها الفنية والفكرية ، ومحاولة لتوظيفها في دراسة الأعمال الإبداعية من شعر وقصة ورواية . على الرغم من أن الواقعية في نقد المغرب الأقصى لم تعرف بعد مرحلة النضج الفكري والفني ، لأنها كما يقول عبد القادر الشاوي : "لم تكن مؤسسة تأسيسا بالمعنى الذي يؤكد وجود روابط فكرية وفنية بين المنتمين اليها أو المجربين لها كاختيار أدبي ، أو العاملين على تطويرها تبعا لما تمليه عليهم تجاربهم الخاصة "(3) . وإنما كانت بمثابة تطوير لما سميناه بالواقعية الوطنية " التي عرفها الأدب المغربي قبل الاستقلال . وبالتالي فهي كما يقول عبد القادر الشاوي : " انتقلت من كونها تيارا أدبيا وفنيا لمواجهة الثقافة الغربية الاستعمارية الى كونها صفة أدبية تمثل الاختيار الديمقراطي التقدمي في مواجهة التعتيم الذي تمارسه الثقافة البورجوازية الرجعية ، ولا يجب أن نخفي هنا أن هذا الانتقال تم على أساس التحولات التي حصلت في المجتمع انطلاقا من دور المثقفين التقدميين العاملين في حقل الأدب والنقد المرتبطين بواقع الحركة الجماهيرية والقوى التقدمية عموما "(4) . ويبدو أن ما ذهب اليه الناقد عبد القادر الشاوي حول ظهور الواقعية في الأدب المغربي يعد شيئا طبيعيا ، لأن ظروف المجتمع وواقع

---

1 ـ انظر : إدريس الناقوري : المصطلح المشترك ، ص. 10 .
2 ـ م . ن . ص . ن .
3 ـ عبد القادر الشاوي : سلطة الواقعية . ص. 25 .
4 ـ م . ن . ص . 24 .

البلاد هما العنصران الأساسيان في خلق الوعي وتوجيه الحركة الفكرية وجهة معينة، وبالتالي فإن ماعرفته الحركة الواقعية بعد 1960 يدخل ضمن هذا الصراع الفكري والاجتماعي ، خاصة وأن الفكر البورجوازي الرجعي استطاع أن يفرض سياسته المخالفة لمطامح الجماهير، الأمر الذي جعل الواقعية في الأدب المغربي تعرف عدة مفاهيم وأشكال بسبب اختلاف المنطلقات الأيديولوجية والأهداف السياسية وهو ماعرفته الواقعية في معظم الأقطار العربية الأخرى . ولذلك فإن عدم بلورة أسس هذه الواقعية في شكل مدرسة نقدية يعود سببه الى عدم الاستقرار ونقص في التجربة، وهما العنصران اللذان تتسم بهما الواقعية في نقد المغرب الأقصى . ومن ثم نجد عبد القادر الشاوي يبدي تأسفه على حالة الواقعية في الأدب المغربي لأنها لم تحظ بأي اهتمام من قبل الدارسين من أجل توضيح رؤاها الفكرية والفنية ، وتقييم أعمالها الإبداعية والنقدية .

إن ماقدمه عبد القادر الشاوي في كتابه "سلطة الواقعية ، مقالات تطبيقية في الرواية والقصة" يعد من بين المحاولات التأسيسية والتقييمية للواقعية . ذلك أن الناقد قد خص جزءا هاما منه لتناول قضية العلاقة بين الواقعية والوطنية من ناحية ، والواقعية والأدب من ناحية أخرى، موضحا في ذلك الظروف والمراحل التي مرت بها الواقعية في أدب المغرب الأقصى .

وإذا كان الناقد عبد القادر الشاوي قد ركز على الواقعية في القصة ، فإن الفنون الأخرى لاتختلف وضعيتها عما عرضه ، "فغياب الأسس النظرية الفكرية والفنية " ظاهرة عامة لا ينفرد بها فن دون آخر، وبالتالي فإن غياب الجانب النظري — كما يرى عبد القادر الشاوي — قد أثر سلبا في الحركة الواقعية المغربية ، ونتجت عنه عدة ظواهر سلبية حصرها الناقد في ثلاث قضايا هي : (1)

1 — "تشوه المفهوم الواقعي "

2 — "غياب الخصائص الفكرية والفنية المحددة للواقعية" .

3 — " طغيان التناول الشعبوي" المتمثل في " التناول السياسي المباشر والتصور الذاتي للواقع" .

وانطلاقا من ذلك حاول الناقد تجنب تلك السلبيات بالاتجاه نحو الجمع بين التنظير والتطبيق ، الشيء الذي سمح له بتقييم ما وصلت اليه الواقعية في الأدب المغربي من ناحية وطرح أهم قضاياها الفكرية والنقدية من ناحية أخرى، وذلك من خلال النماذج القصصية المعتمدة في الدراسة .

وقد حاول عبد القادر الشاوي الابتعاد عن المفاهيم السطحية للواقعية التي لاترى فيها إلا " الالتصاق بالأرض والمجتمع " ، أو الارتباط بالواقع بصفة عامة . حيث نظر اليها من خلال

---

1 — عبد القادر الشاوي : سلطة الواقعية ، ص. 27 .

ما سماه بـ"سلطة الواقعية" التي أرجعها الى التوجيه الذى مارسته القوى السياسية وقضايا النضال الوطني على المثقفين من ناحية ، والى التوجيه الذى مارسه المثقفون أنفسهم على الواقعية من ناحية أخرى . وهو الأمر الذى حدد تصورهم ومفهومهم للواقعية بعيدا عن المعنى الآخر لسلطة الواقعية ، الذى ينظر اليها كسلطة فاعلية منهجية تساعد على إدراك مكونات الواقع ، وفى تحديد عناصر بنائه من خلال إعادة انتاجه فى العمل الأدبي . ومن ثم لم يتمكن الناقد من اكتشاف الحقيقة الواقعية فى العملية الإبداعية ، حيث يقول : "فهناك اتفاق ضمني ومنهجي على أن الوطنية هنا وهناك هى إطار الكتابة ودافع القول ومضمون التوجه بل ومحدده الحاسم"(1) فهو يؤكد الطبيعة السياسية للواقعية في الأدب المغربي ، الشيء الذى يجعلها لا تعدو أن تكون صدى للعمل السياسي الذى يفرض سلطته عليها ، وتستمد منه فى الوقت نفسه ماسماه "سلطة الواقعية" . وكأن الناقد لا يفرق بين الخطاب السياسي الأيديولوجي والخطاب الأدبي الذى يستند فى غالب الأحيان الى الواقع المتخيل .

وعلى كل فإن إشكالية الواقعية فى النقد المغربي المعاصر مرتبطة بالظروف الصعبة التى يواجهها الفكر الاشتراكي نتيجة سيطرة الفكر البورجوازى الاستغلالى الذى "مازال يمتلك مبررات وجوده واستمراره ، كفكر مسيطر له سلطة عليا ذاتية وأيديولوجية"(2) . إلى جانب غلبة الثقافة الليبرالية الغربية المترجمة ، مما جعل قسما من النقاد الواقعيين يتجهون الى المنهج البنيوى التكويني الذى يبدو لهم أنه يوفر النظرة الشمولية إلى النص الأدبي ، ويخلق نوعا من التوازن بين الفرد والجماعة لاسيما وأن المنهج البنيوى التكويني يختلف عن الاتجاهات البنيوية الشكلية الحديثة . فهو لا يقف مثلها عند حدود البناء الشكلى ، وانما يتعدى الى مستوى الفهم الأيديولوجي والاجتماعي . بحيث كما يقول لحمدانى حميد : "يستهدف الكشف عن البنى الفنية وما تعبر عنه أيضا من بنى مضمونية عميقة . دون الرجوع فى الغالب الى أية معطيات خارجة عن النص ، إلا إذا كانت بعض جوانب هذا النص تقتضى بشكل ملح هذا الرجوع"(3) . والواضح أن هذا المنهج يختلف تطبيقه من ناقد الى آخر من حيث التركيز على جوانب معينة دون أخرى ، وهى فى الغالب تنحصر فى الدلالة الفكرية والاجتماعية . على الرغم من أن المنهج فى حقيقته يتسم بالنظرة الشمولية للنص الأدبي وعلائقه الداخلية والخارجية . فالناقد سعيد علوش الذى اتخذ من المنهج البنيوى التكويني أساسا لدراسة "الرواية والأيديولوجيا فى المغرب العربي" ، نجده قد حاول كما يقول : "القيام بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية والبنيات السفلية ، بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية ، وأخيرا بين بنية الحديث الروائي والأيديولوجيات السائدة"(4) . وهى الموضوعات التى ركز

---

1 — عبد القادر الشاوى : سلطة الواقعية ، ص. 5 .
2 — م . ن . ص . 36 .
3 — لحمدانى حميد : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، ص. 15 .
4 — سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا فى المغرب العربي . دار الكلمة للنشر، بيروت ، ط1 / 1981 ، ص. 12 .

عليها فى فصول هذه الدراسة التى تناول فيها نماذج روائية من المغرب العربى فى تونس والجزائر والمغرب الأقصى ، وعلى الرغم من أن الناقد لم يوضح مايقصده بالمقابلة بين تلك الثنائيات التى قدمها فى منهجه ، فإنه استطاع فى المجال التطبيقى أن يوظف مقولات فولمان ولوكاتش ومصطلحاتهما ، ويطرح الكثير من القضايا النقدية والفكرية التى لاتخرج فى غالبيتها عما رأيناه عند النقاد الواقعيين الاشتراكيين قبله . والدراسة بصفة عامة تدور حول الرواية كعالم متخيل وعلاقاتها بالأيديولوجية فى أشكالها المختلفة من ناحية ، وبالتاريخ من ناحية أخرى، ثم دور الوعي بأقسامه الثلاثة (الوعي الواقع ، الوعي الخاطئ ، والوعي الممكن) فى تشكيل العمل الإبداعى .

أما الناقد لحمدانى حميد الذى أخذ هو أيضا بهذا المنهج النقدى فى دراسته الهامة "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى ، دراسة بنيوية تكوينية" ، فإنه كان أشد وضوحا من حيث التعامل مع المنهج وتحديده ، كما كان أكثر ترتيبا وتنظيما له . حيث قام بتحديد منطلقات دراسته قبل الدخول فى المجال التطبيقى ، وهى :

"أولا : إن الأدب (ومنه الرواية بالطبع) له وظيفة ضمن البناء الفكرى داخل أي مجتمع إنسانى .

ثانيا : إن أى مجتمع مهما بدا متماسكا ، فهو يحتوى على تناقضات داخلية .

ثالثا : إن الأدب ليس انعكاسا بسيطا ومباشرا لصورة الواقع الاجتماعى .

رابعا : إن فهم المضمون الاجتماعى فى الأعمال الفنية الروائية لا ينحصر فى التقاط بعض جوانبها التى تعكس الواقع الاجتماعى ، وانما يتطلب امتلاك قدرة خاصة على تحليل بنياتها التخيلية من أجل التوصل الى رؤية المبدع الخاصة ، هذه الرؤية التى تكون فى الغالب متوارية خلف البناء السطحى للعمل الروائى" (1) .

وانطلاقا من ذلك أعاد الناقد تقييم المحاولات السابقة التى تستند الى التصورات التاريخية والاجتماعية ، موضحا بأن الدلالة الاجتماعية هى التى كانت تأخذ حيزا كبيرا فى تلك الدراسات مما جعل "المنهج الجدلى التاريخى" يتخذ "فى النقد صورة أيديولوجية صريحة" ، لأنه يهمل الجزء الثانى من مكونات العمل الأدبى المتمثل فى الصياغة الفنية . وبالتالى يرى الناقد أن ماقدمه النقاد الواقعيون الاشتراكيون يدخل "فى نطاق التقويم السياسى المباشر، وليست أحكاما نقدية بالمعنى الصحيح" (2) . وقد يبدو ماذهب اليه الناقد لحمدانى حميد صحيحا فى الظاهر الا أنه فى حقيقته مخالف للواقع . ذلك أن معظم الدراسات النقدية لم تهمل الجانب الفنى ، وحتى الذين ركزوا على الدلالة الاجتماعية فإنهم يعترفون ضمنيا بأن الأدب صياغة فنية لرؤية

---

1 — لحمدانى حميد : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى ، ص. 9 .

2 — م . ن . ص . 10 .

الأديب للواقع . الا أن ظروف واقع مجتمعهم ، وإيمانهم بالرسالة التي يحملونها جعلهم يتغاضون في وقت ما عن هذا الجانب الفني لصالح خدمة مجتمعهم .

إن الفرق كبير بين المنهجين من حيث توعية الجماهير الشعبية وتأدية الرسالة الاجتماعية، لا سيما وأن الأديب الواقعي يتعامل مع الطبقات المحرومة التي يتطلب توعيتها المباشرة والوضوح ، وليس بما نجده في المنهج البنيوي من إشكاليات ورموز تضيف للنص الأدبي غموضا أكثر مما تجليه . ولئن كنا لا ننفي دور المنهج في الغوص الى أعماق النص الأدبي ، وكشف بنياته وعلائقه الداخلية والخارجية . ويبقى على الناقد أن يتحكم في منهج دراسته ، وليس العكس ، كما يحدث لبعض النقاد المولعين بالنظريات الغربية الذين يعتمدون كليا في شرح مناهجهم على أقوال النقاد الغربيين ، على الرغم من معرفتهم بأن الواقع العربي وظروفه يختلفان عن واقعهم وظروفهم . وبالتالي فإن الأهداف والمطامح تختلف هي أيضا ، فالبحث عن الأساسيات لا يساوي البحث عن الكماليات .

إن الناقد لحمداني حميد قد حدد منهجه تحديدا دقيقا انطلاقا من مقولات غولدمان الخاصة بالعمل الأدبي كنتاج إبداعي فردي له علاقة بالوعي الجماعي ، ليصل الى القول بأن " الدراسة تسير دائما في اطار بعدين أساسيين : بعد التحليل ، ويستهدف الكشف عن البنى الفنية وما تعبر عنه من بنى مضمونية عميقة . . بعد التفسير، وهو يستهدف وضع النص ضمن بنية أوسع ، هي التي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها العمل الإبداعي ، ويتم التعرف على هذه البنية الفكرية الأوسع بما يوجد بينها وبين النص من تناظر . ولا بد أن تكون هذه البنية الفكرية واحدة من البنى التي تعبر عن أيديولوجية ما موجودة في الواقع ، كما أن الحديث عن كل إديولوجية يستدعي الكلام عن الشريحة الإجتماعية التي تقابلها ، وعن دور هذه الشريحة في حركة الصراع الإجتماعي العام"[1] . والواضح أن هذه الأسس النقدية للمنهج البنيوي التكويني الذي طبقه لحمداني حميد في دراسته للرواية المغربية كما تبدو لنا فهي توفر نوعا ما شروط النظرة الشمولية الى النص الأدبي . الا أن ذلك لا يكفي فعلاقة النقد بالقارئ ماتزال غامضة ، وهل دوره ينحصر في تحليل العمل الأدبي وكشف بنياته المختلفة فحسب ، أم يتعدى ذلك ليشمل التقويم والتوجيه بشكليهما الفني والأيديولوجي ؟ تلك أسئلة ستحاول الفصول الموالية الاجابة عنها من خلال طرح القضايا النقدية الواقعية وإشكالياتها المختلفة .

وقد كانت دراسة محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب الأقصى ، مقاربة بنيوية تكوينية" التي ظهرت سنة 1979 ، تسير ضمن هذا النهج البنيوي التكويني ، الذي يحدد

1 — لحمداني حميد : الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي ، ص. 15 .

كما يقول الناقد : " وجهة نظر داخل النسق العام لمنهج النقد الأدبي الماركسي "[1] ، ومن ثم حاول تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة التي ارتبطت بطبيعة هذا المنهج البنيوي التكويني ، فرأى أنه إذا كانت " البنيوية ، في أغلب اتجاهاتها ، تمحور عملها النقدي حول البحث في القوانين والأنساق الداخلية للعمل الأدبي ، وتعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه ، وموجود بذاته فقد خضل تبعا لهذا المفهوم في مغامرة الكشف عن لعبة الدلالات ، فإن اتجاهات أخرى عارضت التحليل البنيوي ورفضت أن تنساق وراء ضلالة الوصفية والوضعية ، وفي مقدمتها ، التيار الاجتماعي الجدلي . إن عمل الناقد البنيوي يتجه نحو داخل النص ، أي تقصيد الحركة الباطنية الناتجة عن الترابط بين الوحدات اللغوية ، والجمالية ، ولكن هذا المسعى قاصر بالنسبة للمدرسة الاجتماعية الجدلية ، لأن الأمر لا يتعلق بإدراك كيفية التركيب الداخلي للنص ، ولكن تعليل وجود العمل الأدبي على هذا النحو أو ذاك . . "[2] . ومن ثم استند الى المنهج الاجتماعي الجدلي في دراسته للشعر المعاصر في المغرب الأقصى لأنه كما يقول ينظر الى النص الأدبي من وجهتين أساسيتين : الاجتماعية والفنية ، وهو ما يتماشى مع طبيعة العمل الأدبي ووظيفته ، رغم استقلاله النسبي عن الواقع الموضوعي الذي كان سببا في إنتاجه . وبالتالي فهو يرفض البنيوية في صورتها العامة ويرى " أن الدعوة المتصاعدة الى تبني الشكلانية كاختيار وحيد لقراءة النص أضحت شبه ملموسة ، ولا تقل خطورتها عن خطورة سيادة المناهج التقليدية ، ومن ثم فإن البعد عن منهجية السقوط في شراك الشكلانية كان حاضرا في ذهني ، وأنا أقوم باختيار المنهج والبحث عن وسائل تطبيقه دونما تجنٍّ على المتن أو الواقع . واستنادا الى هذه القناعة الجوهرية ، حاولت أن أرتبط بالقراءة التي تؤلف بين داخل المتن وخارجه ، مستفيدا من البنيوية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة ، ومن المادية التاريخية الجدلية في تفسيرها لطبيعة هذه البنيات ووظيفتها الجمالية والاجتماعية "[3] . ونتيجة لذلك جاءت دراسته المذكورة متسمة بالنظرة الشمولية ، حيث أعطت للجانب الاجتماعي والواقع الخارجي مكانتهما ، بقدر ما أولت الجانب الفني أهميته في بناء النص الأدبي . ومن ثم تمحورت الدراسة في البنية ، ولكن من زواياها الثلاث ، البنية الداخلية للنص الشعري ، و" البنية الثقافية والشعرية ، ثم البنية الاجتماعية والتاريخية "[4] ، بوصفها تشكل فيما بينها ظاهرة متكاملة متفاعلة ومنسجمة . ولكن إشكالية المنهج كما تبدو في الجانب التطبيقي العملي ، تبرز من خلال عدم وضوح " العلاقة الموجودة بين العالم الشعري والعالم الواقعي " ، حيث يتحول الجانب الاجتماعي الى عنصر مساعد لفهم بنية النص الفنية ، بدلا من أن تكون

---

1 — محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، دار التنوير للطباعة ، بيروت ، والمركز الثقافي ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1985 ، ص 334 .

2 — م . ن . ص 21 .

3 — م . ن . ص 11 .

4 — م . ن . ص 334 .

بنية النص وسيلة لفهم الواقع الاجتماعي . وبالتالي فإن مفهوم العلاقة الجدلية في المنهج البنيوي التكويني كثيرا ما تنحصر دلالتها ضمن إطار بنية النص الأدبي ولا تخرج إلى الواقع الإجتماعي والتاريخي ، وهو النقص الذي حاول الناقد محمد بنيس تجاوزه في دراسته من خلال طرحه للعلاقة القائمة بين العالم الشعري وبين العالم الاجتماعي والتاريخي ، تلك العلاقة التي تحوله كما يقول الناقد : " النص الى رؤية للعالم ، ذات دلالة إجتماعية "[1] .

وعلى كل فإن المنهج البنيوي هو كغيره من المناهج التي توصف بالتقليدية ، لأنه مايزال يفصل بين بنيات النص في دراساته التطبيقية حينما يتعرض للبنية الخارجية ، حيث يلاحظ المرء التوجه نحو الدراسة الاجتماعية بصورة منفصلة عن البنية الفنية من ناحية ومن العمل الأدبي في صورته العامة من ناحية أخرى . فهو كما يقول الناقد الفلسطيني فيصل دراج : "لم يظهر هذا النقد بحثا عن معرفة بقدر مابدا في أحيان كثيرة مجرد لعبة ذهنية باذخة تدفن السؤال الأساسي تحت ركام من العناصر الهامشية "[2] ، وذلك من خلال تجريده للنص الأدبي من سياقه التاريخي ، والنظر إلى عناصره بطريقة تفصل المكان عن الزمان ، والبنية الفنية عن الجانب الأيديولوجي ، واللغة عن الفكر والشخصية المبدعة .

---

1 — محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب . 24 .

2 — فيصل دراج : (على هامش ندوة : البحث عن نجيب محفوظ) . مجلة "الهدف" ع . 1004 بتاريخ 22 نيسان 1990 . ص . 31 .

الفصل الثاني

الواقعية
والمذاهب النقدية الأخرى

أ- مفهوم الواقعية في النقد العربي المعاصر

ب- الواقعية والمذاهب النقدية الأخرى

1- الكلاسيكية
2- الرومانسية
3- الواقعية النقدية
4- الطبيعية
5- التعبيرية
6- الفرويدية
7- الدادية
8- السريالية
9- الوجودية
10- البرناسية
11- النقد الجديد

مفهوم الواقعية :

مما لا شك فيه أن مصطلح الواقعية réalisme هو أكثر المصطلحات النقدية تعقيداً وتشابكا وإحراجا للناقد وللدارس الباحث عن الحقيقة الموضوعية في الأدب ومدارسه النقدية ذلك أن الواقعية قد مرت منذ ظهورها بعدة مراحل قبل أن تصل الى ما هي عليه اليوم ، مما جعل مفهومها يتعرض في كل مرحلة من مراحل تطورها للإضافة والتجديد ، ومحاولته مسايرة الواقع وظروفه المختلفة ، وبالتالي تجاوز المفاهيم السابقة . خاصة وأن الواقعية اتسمت بامتلاكها القدرة على مخاطبة الحاجات العامة للمجتمع ، والتعامل مع الواقعين الاجتماعي والفني بأشكالهما المختلفة . ولذلك فإن البحث عن مفهوم محدد للمصطلح يستوعب مئات الكتاب والشعراء والنقاد ويوحد اتجاهاتهم المتباينة ليضعهم في خانة واحدة اسمها الواقعية أو المذهب الواقعي ، يغدو ذلك أمراً صعباً لا يمكن تحقيقه . ومثل هذه الإشكالية لا تقتصر على الواقعية وحدها بل تكاد تشمل كل المذاهب الأدبية والمدارس النقدية . فقد سبق للنقد أن عرفها مع بداية ظهور مصطلح "الكلاسية" في القرن السابع عشر حيث عجزت عن احتواء كل الكتاب الكلاسيكيين وإخضاعهم لقواعدها القاسية . وازداد الأمر إحراجا حين ثار الأدباء والنقاد على قواعدها في القرن التاسع عشر ، وأخذوا يحطمون قلاعها المحصنة . وعلى الرغم من التباين الواضح بين روادها ورد أفعالهم في كتاباتهم الأدبية والنقدية ، فإن مصطلح "الرومانسية" جاء ليجمع هذا الشتات تحت جناحه ، وليجعل بعض الدارسين بعد ذلك يعلن صراحة بأن البحث عن مفهوم محدد للرومانسية هو ضرب من الخيال أو كما قال بول فاليري Paul Valery (1871 ـ 1945م) "إن المرء لابد أن يكون غير متزن العقل إذا حاول تعريف الرومانسية" .

أما الواقعية التي جاءت نتيجة للتطورات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي مست الواقع الأوربي على مدى القرن التاسع عشر وما بعده ، فقد اتسعت الهوة بين تياراتها المختلفة حتى أصبحت تفرض على الباحث إشكالية استجلاب صفة أخرى للدلالة على المصطلح الذي يقصده بعد أن كثرت أسماء الواقعية وتعريفاتها كثرة لم تشهدها أي مدرسة أخرى سابقة أو لاحقة . فقد أورد الناقد الإنجليزي ديمين كرانت Damian Grant (ولد سنة 1940م) في حديثه عن الواقعية ما يزيد عن الخمسة والعشرين نوعا من الواقعيات[1] ، يمكن أن نضيف إليها بعض المصطلحات الأخرى التي برزت عند بعض النقاد العرب كـ"الواقعية العربية" ، و"الواقعية الحضارية" ، و"الواقعية الشمولية" ، و"واقعية الواقعية" ، و"الواقعية الإسلامية" ، وغيرها . وقد عبر محمد مندور عن هذه الإشكالية التي عرفها مصطلح الواقعية في النقد العربي بقوله : إننا "لا نكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا في اللغة العربية قد اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل كلمة (الواقعية) التي ترجمت بها كلمة réalisme الأوربية ، وكل ذلك بسبب الأصل الاشتقاقي للكلمة وهو (واقع)"[2] . والحقيقة أنه من الطبيعي أن ينشأ مثل هذا الخلاف في

---

1 ـ انظر ، ديمين كرانت : (الواقعية) ، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة ، عبد الواحد لؤلؤة ، مج ، 3 ، ص ، 16 .

2 ـ محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، 1979 ، ص ، 90 .

تحديد مفهوم المصطلح وتوظيفه سواء في النقد الأجنبي أو في النقد العربي ما دامت الواقعية ترتكز أساسا على مبدأ الانعكاس الموضوعي وتمثيل الواقع والظروف الخاصة بالمجتمع. وهو ما يؤكد خصوصية الواقعية وقدرتها على التجديد والتطور والنماء. ولئن كنا لا نساير الرأي القائل بأن جميع المذاهب الأدبية تحوي قدرا معينا من الواقعية تختلف نسبته من مذهب الى آخر، وأن المثالية لا تختلف عن الواقعية إلا من حيث تعاملها الخاص مع معطيات الواقع. ذلك أن وضع الواقعية كمصطلح ذي دلالة خاصة محددة زمنيا ومكانيا تبعدنا عن دلالات الواقعية في معناها العام، والتي قد تثير لدى كل قارئ معنى معينا، وبالتالي فإن معرفة دلالة مصطلح الواقعية ينبغي أن يتم ضمن سياقه التاريخي الذي سبق وأن تحدثنا عنه في مدخل هذا البحث. وانطلاقا من ذلك فإن مفهومنا للواقعية يرتبط أساسا بتلك الظاهرة التاريخية التي تبلورت في القرنين التاسع عشر والعشرين في اتجاهين أدبيين واضحين، اتجاه الواقعية النقدية واتجاه الواقعية الاشتراكية وستبعد بذلك باقي الاتجاهات الأخرى التي تصف نفسها بالواقعية ولكن من زاوية أخرى بعيدة عن جوهر الواقعية (المذهبية).

وحتى يمكن لنا أن نوضح مفهوم الواقعية في النقد العربي المعاصر نبدأ بطرح الإشكالية الأولى للواقعية، وهي قضية علاقة الواقع بالواقعية، فما هو الواقع؟ قد يبدو تعريف الواقع من الأمور السهلة البسيطة بحيث يكون كما يقول محمد كامل الخطيب: "إنه الراهن الاجتماعي المعطى، الحاضر، أو المجتمع الذي نعيش فيه بأبعاده الاقتصادية والسياسية والثقافية".(1) غير أنه إذا عرفنا أن لكل مجتمع ولكل فرد واقعا خاصا يحقق فيه وجوده أدركنا أن القضية ليست بهذه البساطة والسهولة، "فالواقع شديد التعقيد، شديد الغنى ومتشابك، إنه كل شبكة من المتناقضات المؤتلفة والتي تصنع وتنسج في صدامها وتآلفها، في تفرقها وتجمعها سيولة الزمن وشكل المجتمع أو حالته".(2) ومهما يكن فإن الحديث عن الواقع من وجهة النقد هو حديث عن نوعين من الواقع، الواقع بإفراد الكلمة الذي نعني به "الواقع الموضوعي réalité objective بمكوناته المادية والاجتماعية، أو ما يسميه بعض الدارسين بالواقع الإنساني الخارجي"(3) وما يتميز به من حياة وحركة. وهناك "الواقع الفني" الذي نعني به ذلك العالم المتخيل الذي يؤسسه الكاتب في نص أدبي مستدعيا بذلك جميع مكوناته المادية والبشرية وعلائقه الاجتماعية والاقتصادية والنفسية.. وما إلى ذلك. هذا الأخير يعد جزءا من الواقع الموضوعي يستمد من مكوناته أسسه الجمالية وقيمه الفنية والفكرية. فالفنان أو الأديب يتأثر بهذا الواقع قبل أن يعود فيؤثر فيه.(4) ومن ثم فإن الواقع بجميع مكوناته هو

---

1 – محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1/1981، ص. 5.

2 – م. ن. ص. 18.

3 – انظر، نبيل سليمان وآخرون: الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية، دار الحوار، سوريا، ط1/1986، ص. 49.

4 – م. ن. ص. 13.

مصدر تلك التجارب الفنية أو الأدبية التي تحاول أن تتمثل الحركة العامة في مجتمعها وعصرها، وأن تستمد من حقائقها الحياتية وعلائقها الاجتماعية رؤيتها الفنية والفكرية . هذه الحقائق التي تطورت عبر التاريخ ومرور الزمن لتصل الى ما هي عليه اليوم . ومن تلك الحقائق التي يتشكل منها الواقع ويفترض في كل صاحب رؤية شمولية أن يلم بها ، نجد الحقائق التاريخية ، الاجتماعية ، الاقتصادية ، النفسية ، العقلية ، السياسية ... وغيرها من الحقائق والجوانب الأخرى الثابتة والمتغيرة التي نتجت عن حركة الحياة في المجتمع والأمة عبر صور نضالها من أجل تحقيق وجودها الذاتي ، وفرض شخصيتها أمام عوامل التأثر بالإنتاج الفكري والأدبي للأمم والشعوب الأخرى التي انتظمت دوائر التماس معها .

وإذا كان النقاد والدارسون لا ينكرون وجود صلة مابين الواقعين المتخيل المجسد عبره والخارجي المعيش، من خلال تحويل الواقع الى متخيل أدبي أو العكس ، فإنهم يختلفون في تحديد أهمية هذه الصلة ومدى تأثير الواقع الخارجي في الأثر الأدبي وتوجيهه وجهة معينة فقد حاول بعض منهم رفض هذه الصلة وإلغاء كل علاقة بين الأديب والواقع باعتبار "الواقع مادة خارجية محايدة لا تفاعل بينها وبين الفنان أو الأديب ، ويصبح الواقع والفنان"[1] في نظرهم يشكلان "طرفي علاقة منفصلة لا صلة بينهما"[2] . والواضح أن هذا الرأي مردود وهو يعبر عن وعي مشوه زائف تشكل في ظروف تاريخية اجتماعية محددة ، حاول التخلص من علاقة الأدب بالواقع وارتباطه بقضاياه ، فظهر ما سمي بنظرية "الفن للفن" ، وما تبعها من اهتمام بالشكل الفني على حساب المضمون والمحتوى . وكأن هذا الواقع شيء يمكن فصله عن مكوناته التي يتجسد قسم منها في شخصية الفرد ذاته ، باعتباره جزءا من هذا الواقع الراهن الذي يحدد مكونات مجتمعه وخصائصه . وذهب فريق ثان الى تأكيد هذه العلاقة ونفي وجود الواقع منفصلا باعتبار وجوده مرتبطا برؤية الإنسان له ، وإحساسه به . وهو ماتذهب إليه الفلسفة المثالية ، وبعض المذاهب الأدبية والنقدية المتأثرة برؤيتها . في الوقت الذي ذهب فريق ثالث من النقاد الى القول بأن الواقع لا يمثل إلا المادة الخارجية الخام التي يستطيع الأديب أن يدرسها ويحللها بمنهج علمي موضوعي ، ويكشف عناصرها الأساسية ، وبذلك يمكن له أن يتجاوز هذا الواقع ويغيره ويتصرف فيه حسب رغبته ورؤيته له . ولعل هذا الرأي هو الأقرب الى الصواب . فالأدب ليس انعكاسا مرآويا للواقع ، وإنما هو انعكاس جدلي يتضمن وقائع الحياة ، كما يتضمن فاعلية الإنسان وموقعه وموقفه من هذه الوقائع والأحداث ، إنه حصيلة فعل وتفاعل . وهذا لا يتم إلا بتوفر عنصر "الوعي" لدى الأديب الذي يقدم رؤيته لهذا الواقع أو لأحد العناصر المكونة له . وبالتالي لا يمكن أن نقيس الواقع

---

1 ـ د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض. دار المعارف بمصر، القاهرة. ط2/ 1983 ص15.
2 ـ م . ن . ص . ن .

الفنى بمدى مطابقته للواقع الموضوعى الخارجى أومشابهته له فى أحداثه وشخصياته وعلاقاته ومنية عالمه . . ذلك أن الواقع الفنى يخضع لمنطق خاص هو الذى يتحكم فى حركته الزمنية والمكانية ومعطياته الفكرية . وهذا لا يعنى انفصال الواقعين ، وانما يؤكد أن الواقع الفنى هو إعادة إنتاج لمعطيات الواقع الخارجى حسب رؤية الكاتب لها من ناحية والشروط الخاصة بذلك الفن من ناحية أخرى . فهو كما يقول محمود أمين العالم فى حديثه عن علاقة الواقع الخارجى بالواقع الروائى بأن : "الواقع الروائى هو عامة رفض للواقع السائد مهما اختلفت دلالة ومستوى هذا الرفض باختلاف الوقائع الروائية . وهو رفض يتحقق بإبداع عوالم متخيلة بديلة ، أو بإعادة تشكيل معطيات الواقع الخارجى تشكيلا قد يكشف جوهر نواقصه ، أو جوهر صراعاته ، أو جوهر حركة قواه الاجتماعية المختلفة"[1] . ومن ثم فإن جميع الأدباء يلتقون فى نقطة الاصطدام بالواقع ورفضه ، ويختلفون فى ردود أفعالهم تجاه هذا الواقع وقضاياه . ففريق منهم يصطدم بالواقع فيهرب منه الى الماضى محاولا بعث أمجاده التليدة ، وفريق ثان يهرب الى عالم الخيال والطبيعة وفريق ثالث يصطدم بالواقع فيرفضه ولا يهرب منه ، بل يجابهه ويحاول تغييره بالغوص الى جوهره ، والكشف عن سلبياته . لأنه يرى بأن النتاج الأدبى فى مجتمع ما هو ثمرة الوجود الإنسانى ونشاطه فى هذا الواقع بحديه المكانى والزمانى . ولذلك يرى أنه من المفروض أن يصدر الأدب من هذا الواقع ويحمل سماته الخاصة المميزة له عن غيره من المجتمعات والعصور .

وانطلاقا من ذلك يمكن القول أيضا بأن اختلاف الأسس الإبداعية والمقاييس النقدية ضرورة واقعية تفرضها حتمية التمايز والتغاير بين واقع وآخر ، أو مجتمع أو عصر وآخر . وعلى الرغم من أن هذه الأسس والمقاييس الأدبية يتم تحديدها ضمن الإطار الإنسانى العام ، فإنها تبقى وليدة حاجات تذوقية وحياتية ترتبط أصلا بالواقع المعيش والمعبر عنه ، وتعكس بالضرورة الأذواق الخاصة لبيئاتها البشرية من جهة ونشاطاتها العقلية والروحية والاجتماعية من جهة أخرى .

لن الاتجاه الى الماضى كما يقول الدكتور عبد المحسن طه بدر : "ليس معيبا فى ذاته ، وإلا لكان معنى ذلك أن نحكم على كثير من الأعمال الروائية الرائعة بالفشل لا لشيء ، إلا لأنها اتخذت من الماضى موضوعا لها ، ولكن الاتجاه الى الماضى قد يصبح نقصا خطيرا إذا كان معناه الهروب من الواقع ، إما الى عوالم خيالية رومانسية . . أو بالاقتصار على رصد المظاهر السطحية لهذا الماضى"[2] . فالواقع العربى فى ظروفه الراهنة" لم يعد يسمح للفنان أو يمنحه تبريرا لأن يظل متقوقعا على ذاته يخفى عزلته ووحدته وقلقه وضياعه ويأسه ، أو يحلم بعوالم خيالية يسقط عليها رغباته وأمانيه المكبوتة ، لأن المجتمع العربى لم يعد الآن فى حاجة الى الهروب من

1 ــ محمود أمين العالم ، وآخرون : الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية ، ص، 14 .
2 ــ د . عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2/ 1981 ، ص،139 .

واقعه ، وإنما هو يتجه الى أن يعيش هذا الواقع بكل عمق . كما أنه لم يعد يعطى الفرد التبرير الكامل لانعزاله ووحدته ، لأنه يتجه الى التضامن والعمل فى سبيل الأهداف المشتركة ، كما لم يعد الواقع يسمح للفنان بالاستعلاء عليه والوقوف منه موقف الواعظ أو المرشد أو موقف اللائم العاتب ، وإنما هو فى حاجة الى من يعيش معه حياته ويشاركه فى الكشف عن واقعه وإمكانياته وتناقضاته ، ويسير معه فى الطريق الى المستقبل"[1] .

وهكذا يبقى الواقع الفني المتخيل رغم خصوصياته الإبداعية يستند الى الواقع الخارجى باعتباره مصدرا أساسيا لتجارب الأديب ، خاصة وأن العملية الإبداعية فى حقيقتها هي: "عملية اتصال وجداني واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعى"[2] . ولئن كانت الدراسات النفسية الحديثة تذهب الى ربط العملية الإبداعية بـ"اللاوعي" أو "العقل الباطن" ، الذى هو فى أساسه مرتبط أيضا بالواقع الاجتماعى مصدر هذه المكبوتات المختزنة فى "اللاوعي" أو "اللاشعور" والتى تدفع الكاتب الى الإبداع والتعبير عن معاناته الداخلية وشعوره تجاه الواقع الذى أثر فيه قبل ذلك . ومن ثم يعود الكاتب فيؤثر بكتاباته الإبداعية فى هذا الواقع ، ويساهم فى تطويره وتغييره نحو الأفضل ، فالعلاقة بين الواقعين الفنى المتخيل الذاتى والموضوعى الخارجى هى علاقة جدلية أو تأثر وتأثير .

إن القضية كما يقول عبد العظيم أنيس هى : "أن هناك فى كل مجتمع واقعا أكبر يستمد وجوده من التطور العام للمجتمع ، فى سياسته واقتصاده وفكره وفنه ، وهناك التجربة الشخصية للكاتب وهى جزء صغير من الواقع وقد تكون نقيضه . وكل كاتب لا يحاول أن يفهم تجربته الشخصية فى ضوء العام هو بلا شك كاتب فقير"[3] . والناقد يقصد بالفقر هنا انعدام الوعي لدى الكاتب بحيث يصبح عاجزا عن إدراك العالم الخارجى والتمييز بين ذاته أو تجربته ، وبين موضوعات العالم المحيط به ، " فبدون هذا الوعي يصبح من الميسور أن يخلط الأديب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة ، فيعمم حيث لا يجب التعميم ويصل أدبه بذلك الى مضمونات خطيرة ربما لم يكن هو يقصدها فى بادئ الأمر"[4] . إن مادة الأدب هى الحياة بكل مافيها ، وهى مصدر تجارب الأديب ، وعلاقة الأدب بالحياة هى علاقة الواقع الموضوعى الخارجى بالواقع الفنى وهى العلاقة نفسها التى تربط الواقعية بالواقع . فالواقعية تستقى مادتها الأدبية وموضوعاتها من الواقع ، ومن حياة عامة الشعب ومشاكله ، وتتناول قضايا المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التى ترزح تحتها الطبقة الكادحة . إلا أن مصطلح "الواقعية" لا يرتبط وجوده بوجود صلة ما بين الواقع الفنى المتخيل والواقع الموضوعى فحسب ، ذلك أن صفة الواقعية لا تطلق على كل أديب يستمد

1 ـ د . عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع ، ص. 141 .
2 ـ د . سيد حامد النساج : فى الرومانسية والواقعية ، ص. 126 .
3 ـ محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : فى الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، 1955 ، ص. 37 .
4 ـ م . ن . ص . ن .

يستمد مادته وموضوعاته من الواقع . فالواقع عنصر مشترك بين كثير من المذاهب الأدبية والأعمال الفنية الواقعية وغير الواقعية ، وانما ترتبط الواقعية برؤية الكاتب أو الناقد لهذا الواقع وكيفيــة تناولــه . فالواقعية كما يرى الناقد السوري نبيل سليمان "أنها ليست مدرسة أسلوبية ، بل منهج ورؤيــة "(1) . وهو ماسبق أن رآه أرنست فيشر Ernest Fisher حينما قال : "إذا مــا أردنا أن نحدد معنى الواقعية لا بوصفها منهجا ، بل بوصفها موقفا ، وبصفة كونها تصويرا للواقــع فى الفن ، فلنا سندرك بأن الفن كله تقريبا (باستثناء الفن التجريدى ، البقعى ، الخ . .) هو فــن واقعي . ولهذا يبدو من الأفضل عمليا تحديد مفهــوم الواقعية فى الفن بمنهج خاص "(2) . هــذا المنهج الذى يهدف الى استلهام حقائق الحياة الماثلة ، وتصويرها ومعالجتها فى وعي وصدق .

إن ارتباط الواقعية بالواقع من حيث العلاقة والاشتقاق جعل مفهومها يعرف نوعا مــن الغمــوض والالتباس ، ويتخذ دلالات متنوعــة ، فالواقعية عند كوربيه Courbet مثلا هــي : "إنكار للخيالى التصورى والوهم الباطل ، وأن جوهر الواقعية هو أن يكون الفن ديمقراطيــا لا أرستقراطيــا "(3) . وقريب من هذا الفهم ما ذهب اليه الناقد جوزيف تشيرى Joseph CHiarie حيث يرى بأن الواقعى هو الذى " لا يتعامل مع الأوهام والسحب ولكنه يتعامل مع الحقائق والواقع أو المحتمــل وقوعها ، والمتعارف عليها بين الناس عامة كالخبز والحائط وغيرها من الأمور التى يمكن أن تسجلها العين أو الكاميرا فى دقة وعناية "(4) . ويذهب الناقد الأمريكى الدريش Aldrich الى حصــر الواقعية فى "الموضوعات المستمدة من الأحياء القذرة "(5) . والواضح من هــذه التعريفات أنها تنظر الى الواقعية من حيث ارتباطها بالواقع وحقائقه ، وابتعادها عن التصويــر الخيالى مما يجعلها تركــز على جانب المضمون أو محتوى العمل الأدبى دون مراعاة للجوانــب الفنية أو العملية الإبداعية فى ذاتها . فى الوقت الذى نجد قسما آخر من النقاد ينظر الــى الواقعية فى الأدب والفــن من حيث طريقتها فى معالجة المواضيع المستمدة من الواقع فيــرى باتر سيلز Pater Selz أن " الواقعية فى الأدب والفن محاولة لوصــف الحياة بطريقــة أمينة وموضوعية "(6) . الأمــر الذى جعل أرنست فيشر يجهر عــن قلقــه تجاه تلك المفاهيم المتنوعة التى تحملها كلمة الواقعية ، فيقول : "من الأسف أن مفهــوم الواقعية فى الفن مطاط وغامض فتارة تفســر الواقعية على أنها موقف ، بمثابة الاعتراف بواقع موضوعى ، وتارة أخرى تفسر بمثابة أسلــوب أو منهــج . وكثيرا ما يتلاشى الحد الفاصل بين التعريفين "(7) . والحقيقة أن هذه الإشكاليــة

---

1 ــ نبيل سليمان : أسئلة الواقعية والألتزام . دار الحوار ، سوريا ، اللاذيقية ، ط1 / 1985 ، ص8 .
2 ــ أرنست فيشر : ضرورة الفــن ، ص . 130 .
3 ــ د . ثابت محمد بدارى : الاتجاه الواقعى فى الشعر العربى الحديث فى مصر ، ص . 5 .
4 ــ م . ن ، ص . ن .
5 ــ م . ن . ص . ن .
6 ــ م . ن . ص . 6 .
7 ــ أرنست فيشــر : ضرورة الفــن ، ص . 128 .

التي عرفها مصطلح الواقعية في النقد الغربي لم يسلم منها أيضا في النقد العربي ، فقد تحدث محمد مندور عن هذه الإشكالية مبينا الغموض والالتباس الذي مسخ مفهوم الواقعية في النقد العربي ، حيث يقول : "نقرأ للأدباء المفكرين العرب المحدثين حديثهم عن الأدب الواقعي ففهم منهم أحيانا أنهم يقصدون به الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله ، لا على صور الخيال وتهاويله ، وكأنهم يعارضون بذلك بين هذا النوع من الأدب وبين الأدب الرومانسي ، وأحيانا أخرى نفهم منه معنى الأدب الذي يستقي مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله حتى ليعارضون بينه وبين أدب الأبراج العاجية ، أي أدب أرستقراطية الفكر والخيال ، حيث تناقش معضلات ميتافيزيقية ، أو تعرض أحداثا وبطولات تاريخية ، تستقيها من بطون الكتب بدلا من أن تحاول قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسمه ، بل ويلوح لنا أن بعض الكتاب يقصد أحيانا من الأدب الواقعي الأدب الموضوعي ، وكأن واقع النفس لا يصلح مادة للأدب الواقعي"[1] . وهكذا فقد تعددت دلالات مصطلح الواقعية في النقد العربي حتى أننا نجد طه حسين يعود بالواقعية الى العصور القديمة فيرى بأن " الواقعية رجوع الى الأدب الصحيح كما عرفناه في حياة القدماء العرب وغير العرب ، ومن المحدثين الأوربيين . والانحراف عن الواقعية في الأدب العربي لم يأت الا في عصور متأخرين أجدبت القلوب والعقول"[2] . وكما هو واضح فإن طه حسين لم يحدد معنى الواقعية تحديدا مباشرا ، والغالب أنه يقصد بها التعبير الصادق عن الاحساس الصادق دون تكلف أو مراوغة أو تصنع . ويتضح هذا من خلال إشارته الى انحراف الأدب عن الواقعية في العصور المتأخرة التي يبدو أنه يقصد بها عصور الانحدار التي عرف أدبها التكلف والزخرفة اللفظية . وسواء أكان مايقصده طه حسين بالواقعية صحيحا أم غير ذلك ، فإن الإشكالية التي يثيرها مصطلح الواقعية جعلت الكثير من النقاد الواقعيين العرب لا يحاولون تحديد مفهوم الواقعية بإفراد الكلمة . لأن كلمة الواقعية عندما تكون مستقلة عن أي وصف يتعلق بالمحتوى أو بالنوع تبدو كلمة مطاطية تثير نوعا من القلق بسبب احتياجها لصفة تحدد دلالتها اللفظية . وانطلاقا من ذلك حاول محمد مفيد الشوباشي إزالة هذا اللبس بالتمييز بين واقعيات ثلاث هي :

1 ـ الواقعية الساذجة réalisme naïf أو التقليدية ، والتي يسميها بعض النقاد بالواقعية البسيطة réalisme simple ، وهي تمثل الطور الأول من الواقعية بحيث تقوم بتصوير "الواقع المحيط بها تصويرا ظاهريا سلبيا دون أن تفطن الى الصراع الناشب في أرجائه والى حركة تطوره"[3] . فالواقع عندها هو الجانب الخارجي الذي يراه كل الناس ويعرفونه ، وبالتالي فهي تقدمه بصورة مباشرة دون معرفة لحركته أو تعمق في جوهره .

---

1 ـ محمد مندور: الأدب ومذاهبه ، ص، 90 .
2 ـ د . طه حسين :(الدكتور طه حسين يحدث الآداب) . مجلة "الآداب" ع2 فبراير 1957ص9 .
3 ـ محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص، 148 .

2 — الواقعية النقدية réalisme critique : وترتكز على تصوير "عوامل الانحلال في مجتمعها ، فهي تصور تلك العوامل دون أن تفطن هي الأخرى الى حركة التطور والى القوى النامية المتوثبة الى القضاء على عوامل الانحلال والى تغيير الحال . ولذلك قيل عنها أنها واقعية متشائمة"[1] .

3 — الواقعية الاشتراكية réalisme socialiste : وهي بمثابة امتداد لمرحلة الواقعية النقدية من ناحية وتجاوز لها وللواقع الذي نشأت فيه من ناحية أخرى،فهي كما يقول محمد مفيد الشوباشي : "تصور واقعا جديدا مختلفا كل الاختلاف عن الواقع القديم . هي تعبير عن مجتمع تخلص من عهد الاستبداد والاستغلال ، وراح يبني حياة جديدة قائمة على دعائم العدل الاجتماعي وعلى شعار الخير والسعادة للجميع . ولذلك قيل أنها واقعية التفاؤل والاستبشار"[2] .

وإذا كان النوع الأول من الواقعية لم يقف النقاد العرب عنده لبدائيته وبساطته ولأنه لايشكل ظاهرة فنية أو تاريخية بقدر مايشير الى أن الاتجاه الواقعي في الأدب أصبح موجودا من مرحلتنا الراهنة . وأن الواقعية النقدية لاتمثل الا حالة متطورة من هذه الواقعية التي تعكس الواقع في صورته البسيطة وبطريقة مباشرة ، فإن الواقعية النقدية قد نالت شيئا من الاهتمام عند بعض النقاد خلال تقديمهم للمذاهب الأدبية والمدارس النقدية ، وتعريفهم بالواقعية الاشتراكية ، أو في دراساتهم لبعض الأعمال الإبداعية التي تعكس خصائص هذا الاتجاه الواقعي ، وإن كانت محاولاتهم في هذا الجانب تبقى محدودة لاتعكس مستوى ومكانة الواقعية كأكبر مدرسة أدبية . وهو مايذهب اليه الدكتور واسيني الأعرج في حديثه عن الواقعية النقدية حيث يقول : "النقلها منذ البداية إن الواقعية ، بشكل منهجي ، لم تلق اهتماما كبيرا عند النقاد العرب المعاصرين ، اللهم الا بعض المحاولات الخجولة التي ظلت وما زالت تكرر التجارب السابقة بدون إضافات تذكر في أغلب الأحيان"[3] . ذلك أن الظروف الاجتماعية والسياسية التي عرفها الواقع العربي قد دفعت الكتاب والنقاد الى الاقتراب أكثر من الواقعية الاشتراكية والاستفادة من إيجابياتها رغبة منهم في مواكبة العصر ولإسهاما في الكفاح الوطني من أجل تعديل الواقع وتغييره . فالواقعية النقدية عند محمد مندور هي : "تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره ، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره وأن مايبدو خيرا ليس في حقيقته الا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية . . وما القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية الا أغلفة تحيلة لاتكاد تخفي الوحش الكامن في الإنسان"[4] . والواضح أن محمد مندور يطرح في هذا النص بعض الإشكاليات التي عرفها مفهوم الواقعية في النقد العربي المعاصر ، والتي

---

1 — محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص. 149 .
2 — م . ن . ص . ن .
3 — د . واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص. 341 .
4 — محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص. 93 .

يعود بعضها الى الفهم الخاطئ للواقعية . لأن الأدب الواقعي في حقيقته ليس صورة طبق الأصل للواقع أو للحياة ، كما أنه ليس تصويرا فوتوغرافيا للوقائع والأحداث . فالعملية الإبداعية تبنى أساسا على عنصر الاختيار ، وبالتالي فإنه ليس بالضرورة أن يعكس العمل الإبداعي الواقع الخارجي بتفاصيله ، بل قد يحطمه ويتجاوزه من خلال العملية النقدية . فالواقعية وإن كانت تتخذ "من الواقع الموضوعي مصدرا لموضوعاتها" [1] . الا أنها تحاول الغوص في أعماق هذا الواقع وتقديمه بمنظورها الخاص هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فهي ترفض تصوير الواقع في هيئة المتكامل أو المثالي .

ولعل النظرة النقدية للحياة التي اتسمت بها هذه الواقعية هي التي جعلت بعض النقاد يقيمونها من حيث أنها "ترى الحياة من خلال منظار أسود ، وترى أن الشر هو الأصل فيها ، وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببني البشر لا المثالية والتفاؤل" [2] . والواقع أن هذا القول قد يبدو صحيحا في الظاهر ، غير أنه في حقيقته لا يعكس روح الواقعية النقدية كحتمية تاريخية أدبية جاءت لكشف وإبراز جوانب من الواقع الاجتماعي كانت المذاهب الأدبية السابقة قد أهملتها ، فالكلاسية رفضتها بحكم انتمائها الطبقي ، والرومانسية سمت وابتعدت عنها بحكم اتجاهها الشاعري الحالم . هذه الجوانب المتمثلة في الفقر والجهل وكافة الأمراض الاجتماعية الناتجة من أنانية الطبقة البورجوازية وفلسفتها الليبرالية ، جاءت الواقعية النقدية كمحاولة لكشف حقائق هذه الحياة وإبرازها أمام أعين الناس ، مما جعل المثاليين يرفضونها ، ويثورون عليها لأنها لا تقدم الواقع في صورته المثالية أو كما يجب أن يكون ، بل تقوم بتعريته وتقديمه كما هو كائن . وقد حاول محمد مندور الرد عن هؤلاء المثاليين الذين يحاكمون الأدب على أساس أخلاقي مبينا أن "المذهب الواقعي لا يناهض الأخلاق لأنه وإن كان يحرص على كشف الجانب المظلم المسف من طبائع البشر ، إلا أنه لا يخلو من سمو على هذا الجانب ، فمظاهر البؤس البشرى التي يتناولها الكتاب الواقعيون أحسبها أفعل في إثارة النفوس نحو الشهامة من كثير من أعمال البطولة المشرقة ، والعبرة في الحكم على المؤلف الأدبي من ناحية الأخلاق بوجهة نظر المؤلف" [3] . الى جانب ذلك فالأدب الواقعي لم يكن كله أدبا متشائما فهو أدب هادف يقصد به أصحابه تبصير الناس بما يكتنف المجتمع من مشكلات باعتبار أن معرفة الواقع هي خير وسيلة للسيطرة عليه وإصلاحه . الا أن الواقعية النقدية في حقيقتها هي كما يقول محمد مندور: "لا تبشر بشيء ولا تدعو الى سلوك خاص في الحياة ، فكل هذا بعيد عن طبيعتها ، وإنما كل همها هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه ، وهو فهم وتفسير قد ينتج عنهما الخير وقد ينتج عنهما الشر . فالخير يأتي من التبصير بالواقع حتى لا يقع

1 ــ محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص. 122 .
2 ــ محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص. 94 .
3 ــ محمد مندور : في الأدب والنقد ، ص. 98 .

الأخيار فريسة للأشرار ، أو حتى لاتقود هم المثالية الساذجة الى الفشل في الحياة أو الى التردى في مأزقها ، كما أنها قد تنفر من قبح هذا الواقع وتدفع الى إصلاحه . وأما الشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية والأخلاقية وهي قيم — إن لم تكن حقائق واقعة — فهي ضرورات خيرة لابد منها كي تستقيم حياة الفرد وحياة المجموع ."[1]

وعلى كل فإن الإشكالية التي عرفها مفهوم الواقعية في النقد العربي المعاصر يبدو أنها تعود في جوهرها الى عدم التمييز بين الواقعية كمنهج فني وكأسلوب في التعبير عن الواقع يهدف أساسا الى تقديم نظرة شاملة من تجربة الكاتب ومكوناتها من خلال الانعكاس الصادق للواقع الذي تصدر أو تعبر عنه ، وبين الواقعية النقدية كموقف يصدر عن الاحتجاج والرفض للواقع الرأسمالي البورجوازي الشيء الذي أدى بها الى التركيز على الجانب النقدي للواقع الاجتماعي وكشف سلبياته وأثرها السيء على البشر من أجل الإصلاح والتغيير ، وقد أدت الفلسفة النقدية للحياة التي اتسمت بها هذه الواقعية الى إبراز الجانب المعتم منها وهو الجانب الذي يظهر الشر والقبح والتشاؤم باعتباره السبب المباشر وراء الأمراض الاجتماعية ، خاصة وأن الواقعية النقدية لاتحمل رؤية مستقبلية للواقع ولا تصدر عن فلسفة فكرية محددة تدافع عنها وتطمح الى تحقيقها في الواقع الاجتماعي ، فهي لم تصل الى مرحلة معرفة جوهر الصراع في الحياة ، وبذلك بقيت لاتمثل سوى النظرة الموضوعية للواقع . حيث يرى الدكتور سيد حامد النساج بأن " الواقعية في حد ذاتها اتجاه علمي في الأدب لأن الكاتب الواقعي يصف الواقع ولا يستسلم للخيال أو يجعله يخدش الواقع أو يمنع ظهوره . وهذه هي النظرة العلمية"[2]. وإن كان وصف الواقع لايعني أبدا أن الأدب مرآة تنقل أحوال المجتمع نقلا صادقا، ذلك أن الأديب حين يصور الواقع هو في حقيقته يعكس رؤيته لهذا الواقع أو المجتمع ، فالأديب الحقيقي هو الذي يعبر عن موقفه تجاه أحداث الواقع وقضاياه ، وبالتالي يمكن له أن يؤثر في مجتمعه متى استقلت ذاته من هذا المجتمع ، وأصبح له رؤيته الخاصة .

وعلى الرغم من أن الواقعية النقدية لم تنل حقها في النقد العربي المعاصر فقد حاول بعض النقاد تلخيص مميزاتها ، حيث ذكر محمد مفيد الشوباشي أنه " مما تتميز به الواقعية النقدية أنها اتخذت من الواقع الموضوعي مصدرا لموضوعاتها بدلا من سبحات الأحلام وأنها استبدلت دقة التعبير وإتقان التصوير بالغموض والتهويل والإيهام ، وآثرت الصدق على التمويه والتضليل ، واستمسكت بالصرامة العلمية في الكشف عن الحقيقة دون الميل مع الهوى ، واهتمت بالمجتمع أكثر من اهتمامها بالإنسان ، وعنيت بالمشكلات الاجتماعية أكثر مما عنيت بالعواطف الذاتية"[3] . وهو ما سبق أن رأيناه في مدخل هذا البحث .

---

1 — محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص. 98 .
2 — د . سيد حامد النساج : في الرومانسية والواقعية ، ص. 76 .
3 — محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص. 122 .

إن إشكالية الواقعية فى النقد العربى المعاصر تكاد تنحصر فى الواقعية الاشتراكية لأن "الواقعية النقدية" فى النقد العربى لم تستقل فيه إلا بشكل محدود جدا خلافا لوضعها فى النقد الأجنبى . وهذا بسبب الظروف العامة للمجتمع العربى الذى كان فى حاجة ماسة الى الثقافة الاشتراكية والى المذهب الواقعى الاشتراكى لخدمة قضايا الجماهير الكادحة وطموحات الشعب العربى . إذ كيف يمكن للأديب أو الناقد أن يرى بلاده جميعها تفور كالبركان من أجل حريتها واستقلالها والبحث عن العدالة الاجتماعية ، ويبقى هو مضطجعا فى برجه العاجى أو يكتفى بنقد الواقع دون المساهمة فى تغييره . لاسيما وأن الفكر الغربى وأدبه أصبحا يمثلان فى نظره جانبا استعماريا يعمل من أجل ترسيخ الفروق الاجتماعية واستمرار استغلال الإنسان لأخيه الإنسان . ومن ثم كانت الواقعية الاشتراكية أقرب المذاهب الأدبية الى الواقع العربى لما تحمله من رؤية مستقبلية تلتقى فى كثير من عناصرها مع طموحات الجماهير الكادحة . خاصة وأنها تمثل ثمرة نضج التيارات الفكرية والأدبية من ناحية ، وتعكس النية الصادقة لبلدانها فى مساعدة الحركات التحررية ودول العالم الثالث من ناحية أخرى .

وانطلاقا من ذلك اكتفى النقاد الواقعيون العرب باستعمال كلمة" الواقعية" مجردة من الوصف للدلالة على الواقعية الاشتراكية . وهو مانجده عند أغلب النقاد الواقعيين الاشتراكيين بل إن بعضهم ذهب الى التمييز بين نوعين من الواقعية "الواقعية الجديدة " و"الواقعية الاشتراكية ". حيث يرى الناقد المرحوم حسين مروة أن التسمية الأخيرة أى الواقعية الاشتراكية " لاتنطبق على غير الأدب الذى تنشئه بلدان اشتراكية ولا يرى من الدقة أن نسمي الواقعية التى يأخذ بها الأدباء المنتمون الى بلدان غير اشتراكية باسم الواقعية الاشتراكية لأن الصفة الاشتراكية هذه تدخل فى صلب المحتوى الأدبى من حيث كونها انعكاسا وجدانيا من حياة اشتراكية يمارسها الناس بالفعل ممارسة عملية ، ونحن نختار أن تسمى الواقعية التى تنهج ، فى الأدب ، نهج التفكير المادى الديالكتيكى والمادى التاريخى فى البلدان غير الاشتراكية باسم الواقعية الجديدة "(1) . وهكذا فإن صفة الاشتراكية فى نظر حسين مروة لاتطلق الا على الانتاج الأدبى الذى يصدر فى بلد صار فعلا الى تحقيق النظام الاشتراكى ، أما البلدان الأخرى الطامحة الى الاشتراكية النازعة إليها أو الإنتاج الأدبى المتأثر بها ، فيفضل تسمية تلك النزعة بالواقعية الجديدة . ويسايره فى هذا الرأى محمود أمين العالم والدكتور غالى شكرى ، حيث حاول هذا الأخير توضيح القضية أكثر فرأى بأن التسمية " الواقعية الاشتراكية "ارتبطت "بظهور الحركة الاشتراكية فى مجال تحقيقها الاجتماعى بالاتحاد السوفياتى . فما قاله ماركس وأنجلز فى كتابهما الضخم عن الأدب والفن ، لم يشتمل على هذا التعبير . ولم يرد أيضا فى تاريخ النقد الروسى برغم الميول الثورية التى تتضح فى أعمال بيلنسكى وتشيرنيشفسكى وهرزن ودبرليوبوف ،

---

1 ـ حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ،ص، 156 .

وهم الرواد الذين مهدوا للحركة النقدية في الأدب السوفياتي المعاصر. وانما جاءت التسمية مع الاتجاه الأدبي الذي ولد مع الأعمال الأدبية للكاتب مكسيم غوركي . ولم يولد التعبير مع المضمون الثوري لأعمال غوركي دفعة واحدة ، بل دعيت بالواقعية الجديدة أولا تمييزا لها عن الواقعية القديمة في الأدب الأوربي ، ودعيت حينا بالواقعية الثورية لما تحتويه من قيم ايجابية في بناء المجتمع . ثم دعيت بالواقعية الاشتراكية للتفرقة بينها وبين الواقعية في فنون الغرب البورجوازي"[1] . وانطلاقا من هذا الفهم يتأكد الفرق الواضح بين المصطلحين الواقعية الجديدة والواقعية الاشتراكية ، وتخذو بذلك الإشكالية في الدلالة المعنوية التي توحى بها كل من الكلمتين .

فالاشتراكية كما يقول غالي شكري : " لاتشكل تيارا فنيا معينا ، وانما تؤكد اتجاها جديدا في رؤية الواقع يستند أساسه الفلسفي على الماركسية كنظرية في الطبيعة والمجتمع"[2] . وبالتالي فهي تختلف كليا عن الاتجاهات أو المدارس الأدبية السابقة مثل الكلاسية ، والرومانسية ، والواقعية التي "كانت تمثل رؤى فنية للواقع ، فإذا جاءت الماركسية بنظرة جديدة للفن والواقع فإنها تشكل اتجاها يمثل رؤية فلسفية للواقع ، ولا نقول رؤية اشتراكية ، لأن هذه اللفظة تعني التحقيق الاجتماعي للرؤية الفلسفية وليست هي الرؤية نفسها . وهكذا يخطئ بتعبير الواقعية الاشتراكية لاقتصاره على دلالة العمل الفني وحدها . ذلك أن الأساس الفلسفي للتعبير — وهو الماركسية — يعطينا النظرة الاجتماعية دون النظرة الجمالية ، فيستحيل إذن أن نعمم تسمية فلسفية أو اجتماعية على أعمال فنية "[3] . ومما سبق يتضح أن الاشتراكية تمثل الجانب التطبيقي أو العملي للرؤية الاجتماعية الماركسية ، وبالتالي فإن الواقعية الاشتراكية تعني التحقيق الفعلي للنظرية الماركسية في الواقع الاجتماعي ، وصدور الأديب في تجربته عن هذا الواقع . وانطلاقا من ذلك يصل الدكتور غالي شكري الى القول بأنه " ليست هناك نظرية (théorie) ماركسية في الفن ، وانما هناك نظرة (point de vue) ماركسية للفن ، والماركسية نفسها ليست مذهبا (doctrine) وانما هي منهج (methode) للتفكير . وحينئذ يصدق لوفافر (Lefebvre) بقوله : ليس ثمة فن ماركسي"[4] . فالماركسية هي مجموعة من الآراء الفلسفية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التي تشكل فيما بينها نسقا متكاملا ، وليست نظرية فنية . وبالتالي فهي لا ترتبط بأسس فنية محددة كالمذاهب الأدبية السابقة التي تخطاها الزمان ، وانما يرى أصحابها بأن كل الفنون الحاضرة والمستقبلية بإمكانها التعبير عن الفكر الاشتراكي . ذلك أنها ترفض الثبات والجمود وتدعو الى الحركة والتطور وفق الصيرورة التاريخية . الشيء الذي جعلها لا ترتبط بنوع معين من الفنون ، ولا بقواعد فنية

---

1 — د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص. 117 .
2 — م . ن . ص . 118 .
3 — م . ن . ص . 119 .
4 — م . ن . ص . 118 .

أو نقدية محددة ، لأن همها هو تقديم نظرتها للواقع من ناحية أولى ، و للفن بصفة عامة من ناحية ثانيـــة .

إن هذا الفهم للواقعية الاشتراكية يؤدى الى إعطاء دلالة أخرى لما عرف بالنقد الأدبى الماركسى بسبب المعطيات السابقة . بحيث تجعل النظرة الماركسية للفن تقتصر على جانـــب المضمون وحده ، فى الوقت الذى يفترض فى النقد الأدبى أو العمل الإبداعى الجمع بين الشكـــل الفنى والمضمون الفكرى . وعلى كل فإن هذا الطرح يبقى غير واضح بحيث لا يزيل الإشكاليــة لأن الفرق بين الواقعية الجديدة والواقعية الاشتراكية ليس فرقا فنيا يستمد من العمل الفنى بقدر ماهو فرق عملى يعود الى الواقع الذى يعكسه الأديب فى عمله . مما يبين أن الواقعية الجديدة هى مرحلة أولى فى طريق تحقيق الواقعية الاشتراكية ، وأن النقد العربى المعاصر لم يعرف بعـــد الواقعية الاشتراكية بهذا المفهوم . ولعل هذا مايبين سبب وقوف النقد الواقعى العربى عنـــد مرحلة التبشير والحديث العام عن المبادئ الرئيسية ، بحيث لم يستطع تجاوز الأوليات وتقديـــم تفاصيل دقيقة تشرح أســس النقد الواقعى وتقديم رؤية صحيحة لفهم المدرسة الواقعية .

وعلى الرغم مما سبق ذكره فقد يميل بعضنا الى القسم الآخر من النقاد الواقعيـيــــن الذين لا يرون فى هذا التقسيم داعيا كبيرا للتمييز بين الاصطلاحين مادامت الأسس العامة هـى نفسها فى كلا المصطلحين . وهو ماذهب إليه الناقد محمد مفيد الشوباشى وسلامة موسيـــى وغيرهما من النقاد الآخرين ، بل إننا نجد من بين النقاد الواقعيين من يميل الى تسميـــة الواقعية الاشتراكية بـ"الفن البروليتارى" ، حيث يقول الدكتور واسينى الأعرج : "إن الواقعيـــة الاشتراكية أو بكلمة أكثر دقة (الفن البروليتارى) الواقعى ، (التسمية جاءت من كونه فى الأساس يرتكز على نضالات الطبقة العاملة ، التى لعبت دورا حاسما فى نشوء الواقعية الاشتراكية) . ."(1) .
وقد تكون هذه التسمية مقبولة فى المرحلة الأولى من تأسيس الاشتراكية لاتسامها بالنضال الثورى للبروليتارية ، وتبنّى الأديب وجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة . إلا أن تطور الفكر الاشتراكى وشموليته لمختلف النشاطات الحياتية من ناحية ، وامتداده إلى معظم بلدان العالم من ناحيـــة أخرى يجعّـــل المصطلح قاصرا ومحدودا بحيث لا يتسع لاحتواء الفنون والآداب التى ينهـــج فيها أصحابها النهج الاشتراكى ، ولكن فى بلدان غير اشتراكية . مما يجعل مصطلح "الفـــن الاشتراكى" الذى يوظفه أرنست فيشر(2) أكثر دقة وأقرب الى الصواب من المصطلحات السابقة لشموليتـه واتساعه . حيث نجده يؤكد النظرة الاشتراكية التى تنهض فى الفن على أساس الموقف وليـــس على أساس الأسلوب أو المنهج الواقعى . فالموقف الاشتراكى هو الذى يجمع بين الكتاب الواقعيين الاشتراكيين

---

1 ـ د. واسينى الأعرج : اتجاهات الرواية العربية فى الجزائر ، ص . 468 .
2 ـ أرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص . 136 .

على اختلاف مناهجهم وأساليبهم .

إن تبني الكاتب وجهة النظر التاريخية للطبقات الصاعدة وتقبله للمجتمع الاشتراكي هو الذي يملي عليه موقفه وليس منهجه أو أسلوبه .

ومهما يكن فإن هذه الإشكالية تبقى محدودة بالمقارنة مع مفهوم الواقعية الذي يختلف كما يقول حسين مروة : " بين بلد وآخر وفق ظروف كل بلد والخصائص التي يتميز بها عن غيره ، بل يحدث في الواقع أن يختلف مفهومها حتى بين هذه الفئة وتلك في البلد الواحد ذاته وفق اختلاف المصادر والمرتكزات الثقافية عند هذه الفئة وتلك .. "(1) . ذلك أن الماركسية وإن كانت في حقيقتها تمثل تفكيرا ورؤية محددة فإن قراءتها وتناولها من زوايا مختلفة وفي ضوء رواسب فكرية وثقافية مختلفة يؤدي الى تغاير في المفاهيم قد تلتقي أحيانا وتختلف في أحيان أخرى . على أن هذا الاختلاف في مفهوم الواقعية كما يقول حسين مروة : " لا يعني أن ليس هناك من قدر مشترك بين مختلف مفاهيمها المعروفة وما قد يظهر منها ، أو ما ظهر ولم نطلع عليه .. بل الأمر أن هناك خيطا موضوعيا وحقيقيا تتسلك فيه جميعا ، وهو الذي يميزها من سائر المذاهب أو الاتجاهات الأدبية والفنية ، نعني به الاعتراف ولو بنوع من الوجود الموضوعي للحقيقة الكونية أو الاجتماعية خارج الذات أثناء العمل الأدبي "(2) . وبالتالي تكون الواقعية الاشتراكية كما يقول جلال فاروق الشريف : " رؤية للمجتمع والكون ، ومنهج في العمل الأدبي والفني "(3) . فهي واقعية لأنها تستمد مادتها وموضوعاتها من الواقع ومن حياة عامة الشعب ومشاكله ، وتقدم ذلك بطريقة موضوعية بعيدة عن الذاتية ، متماشية مع الواقع وليس وفق الخيال . وهي بذلك واقعية من حيث المنهج والأسلوب . واشتراكية لأنها تهدف الى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته ، وتسعى الى تلمس الهم الاجتماعي والسياسي لمسيرة المجتمع ونشر العدل الاجتماعي القائم على أسس الفلسفة الاشتراكية . وارتباط الواقعية بالواقع جعل مفهومها لا يعرف الثبات والاستقرار بحيث كما يقول محمد مفيد الشوباشي : "على كثرة ما قيل وما كتب من الواقعية الحديثة في الأدب لا يزال مفهوم هذا المذهب غير تام الوضوح في أذهان معارضيه بل وبعض مؤيديه أيضا ، ولا تزال الأحرف في البحوث التي كتبت عنه غير مكتملة النقاط . ولعل اكتمالها غير ميسور لأن ذلك المفهوم لا يثبت على حال فهو يتطور بتطور الزمن ومع تطور المعتقدات والمثل الفكرية على الدوام "(4) . وقد يكون ذلك من الأسباب الرئيسية التي جعلت النقاد الواقعيين العرب يبتعدون عن تحديد مفهوم الواقعية والاتجاه الى الحديث عن أصولها

---

1 ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص. 179 .

2 ـ م . ن . ص . ن .

3 ـ جلال فاروق الشريف : إن الأدب كان مسؤولا ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1978 ، ص. 14 .

4 ـ محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص. 166 .

وأسسها النقدية التي تشكل القاسم المشترك بين أغلب النقاد الواقعيين بمختلف اتجاهاتهم وتباين أفكارهم ، بل إن بعضهم يحدد مفهومها انطلاقا من ذكره لبعض أسسها العامة . فالدكتور عبد المحسن طه بدر يرى بأن الواقعية الاشتراكية هي التي "دعت .. الى ضرورة ارتباط مجال الكاتب بعالم الكادحين الذين يمثلون قوى المستقبل ، كما دعت الى نظرة الى الواقع أكثر إيجابية وتفاؤلا . ويجمع بين كل مذاهب الواقعية الميل الى تقديم صورة موضوعية ودقيقة عن الواقع"(1). وعلى الرغم من أن لكل واقع خصوصياته التي تسم الجانب الإبداعي والنقدي بسمات المجتمع المعبر عنه فإن المبادئ العامة أو الأساسية للواقعية الاشتراكية في النقد العربي المعاصر تكاد تكون واحدة عند أغلب النقاد الواقعيين العرب ، بل إننا نجد بعض هؤلاء النقاد يجهد نفسه من أجل استخلاص تلك المبادئ من عدة مصادر ومراجع نقدية عربية أو أجنبية ، من ذلك مافعله سمر روحي الفيصل في كتابه "الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية" حيث استخلص مجموعة من المبادئ رأى أنها تمثل خصائص المنهج الواقعي الاشتراكي من ناحية ، وتحدد الرؤية الاجتماعية للواقعية التي ينبثق منها موقف الأديب من ناحية أخرى . رغم أن الناقد نظر الى الواقعية الاشتراكية على أنها منهج فني في تناول الواقع ، وبالتالي فالواقعية عنده كما يقول هي : "نزوع الى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعي والإنساني بشكل نموذجي وفني"(2) . وهو ما افتقدته بعض الأعمال الروائية التي رأى أنها فهمت الواقعية على أساس "كل تعبير روائي عن القيم الاشتراكية وانعكاسها في السلوك الفردي أو الجماعي للشخصيات ، ومن ثم كانت الواقعية أسلوبا في التعبير ولم تكن منهجا فنيا يضبط نزوع المضامين والأشكال الفنية الى تصوير المشكلات الرئيسة للمجتمع والإنسان تصويرا فنيا نموذجيا صادقا مع الواقع"(3) . وكما هو معروف فإن المنهج يقصد به مجموعة الوسائل الفنية والفكرية التي يستخدمها الأديب في تصوير الواقع وتقديم رؤيته له ، والمتضمن للغاية التي يهدف اليها ويعمل من أجل تحقيقها . ومن ثم نظر نبيل سليمان الى الواقعية الاشتراكية من حيث أنها " ليست مدرسة أسلوبية ، بل منهج ورؤية . وفي مآلها الذي يعنينا اليوم تبدو منهجا مؤسسا على الرؤية العلمية الجدلية التاريخية"(4) . وبما أنها كذلك فهي قابلة للنقاش والتطور دوما وفق حركة التاريخ والواقع الاجتماعي . فالنظرية الفكرية أو الفنية التي تقيد نفسها في نصوص ثابتة مآلها الموت الأكيد . ولا يعني هذا نفي وجود مبادئ ثابتة في الفلسفة النظرية والقيم الجمالية والفكرية للواقعية الاشتراكية فشأنها في ذلك شأن كل

---

1 ـ د. عبد المحسن طه بدر : الروائي والأرض ، ص. 22 .

2 ـ سمر روحي الفيصل : الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1986 ، ص. 26 .

3 ـ م . ن . ص . 16 .

4 ـ نبيل سليمان : أسئلة الواقعية والالتزام ص. 8 .

المذاهب الأدبية والفكرية ، وإن كانت الواقعية الاشتراكية " تظل المذهب الأكثر التزاما بالإنسان في واقعه التاريخي الملموس ، والأقدر على الكشف عن رؤيته للحياة من خلال هذا الواقع التاريخي "[1] . ولذلك فالواقعية الاشتراكية مهما تطورت أو تغيرت تبقى مسيرتها ضمن خاصياتها الأساسية الثابتة التي تمنحها الصفة المميزة لها . هذه الخاصيات التي حصرها سمر روحي الفيصل استنادا الى ماجاء في الدراسات النقدية العربية والأجنبية في النقاط الآتية[2] : الإلتزام ، الروح الشعبية ، الروح الحزبية ، النزعة التاريخية ، الروح الاجتماعية ، النزعة الإنسانية ، النزعة النضالية ، النمذجة في التصوير الأدبي . وهي الخصائص التي سبق لنا أن وقفنا عند بعضها في مدخل البحث ، وسنقف عند بعضها الآخر في الفصول التالية ، انطلاقا من مفهوم النقاد الواقعيين العرب لها ، أو كما تبلورت في النقد العربي المعاصر .

وعلى كل فإن إشكالية تحديد مصطلح الواقعية في النقد العربي المعاصر تعود في جوهرها ـ كما يبدو لي ـ إلى كون المصطلح لم يكن وليد البيئة الثقافية العربية ، ولم ينتج عن مجهود معرفي بذله النقاد ، بقدر ما ارتبط بالترجمة والاقتباس ومحاولة إخضاع الواقع العربي الفكري والثقافي له . بحيث يمكن القول بأن الأنتلجانسيا العربية أوجزءا كبيرا منها على الأقل ما يزال بعيدا عن الإنتاج المعرفي ، فقد انحصر همه في استهلاك ماأنتجه الآخرون ، ومن ثم لا نعجب إن قلنا أن معظم الاتجاهات الفكرية والأدبية والنقدية الموجودة في الوطن العربي بصورة أو بأخرى هي تمارس وظيفتها بالوكالة ، وتحاول تفسير الواقع العربي وفهمه وفق ماترجمته أو عرّبته من نظريات ومناهج فكرية ونقدية . وقد تساوت في ذلك جميع الاتجاهات سواء منها التي تحيل الى التراث العربي القديم ، أو التي أغرتها الثقافة الأجنبية فطبقت مقاييسها على الفكر والأدب العربيين رغم الاختلاف الواضح والشاسع بين المجتمعين ولنتاجهما ، ومن ثم استعاضت عن التأليف بالترجمة ، وإعادة تأويل ما أنتج من معارف . وهذا لا ينفي وجود بعض المؤلفات القليلة الجيدة التي تسعى الى تأسيس وعي معرفي تاريخي يتماشى مع أصالة الإنسان العربي والثقافة المعاصرة له .

إن الواقعية الاشتراكية كمذهب أدبي وفكري قد استندت في كثير من قيمها الجمالية والفكرية الى المذاهب الأدبية التي سبقتها أو عاصرتها ، سواء برفضها لبعض القيم أو قبولها . ومن ثم فإن معرفة علاقة الواقعية الاشتراكية بهذه المذاهب يصبح أمرا ضروريا للوصول إلى مكانة هذه الواقعية ودورها في تطور الحركة النقدية والفنية من ناحية والاجتماعية من ناحية أخرى .

---

1 ـ جلال فاروق الشريف : إن الأدب كان مسؤولا ص 14 .
2 ـ انظر ، سمر روحي الفيصل : الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية ص 28 .

ب ـ الواقعية والمذاهب الأدبية الأخرى :

لا شك أننا لاحظنا من خلال الحديث عن الواقعية في النقد العربي المعاصر أنها قد اتخذت عدة أبعاد نقدية ، فهي مدرسة عند قسم من النقاد ، وتيار عند قسم ثان ، ومذهب عند قسم ثالث ، ومنهج عند قسم آخر ، وهكذا .. ولأن كان هذا الأخير يمثل العنصر المشترك بين الاتجاهات الثلاثة الأخرى بحيث لا نجده يفرد في الدراسات النقدية الا لغرض التركيز على الجانب العملي للواقعية ، أو بمعنى آخر إبراز الأسس الجوهرية فيها ، فالمنهجية النقدية كما يقول حسين مروة : " لا تستحق صفة المنهجية هذه ، اذا هي قامت على أسس أو مقاييس ثابتة ثبوت جمود وتحجر ، وانما تستحقها ـ صفة المنهجية ـ حين تكون الأسس والمقاييس هذه ، ثابتة من حيث الجوهر ، متحركة متطورة متجددة متنوعة من حيث التطبيق ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي بخصوصه ، وإلى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل أدبي ذي قيمة فنية ما .. "[1] . والواقعية الاشتراكية كمذهب أدبي وفكري تملك هذه الخاصية الهامة التي توفر لها القدرة على الانتقال من المذهب إلى المنهج ، بحيث لا تبقى " مجرد مجموعة من المبادئ المقررة التي مهما بلغت من العمق الموضوعي لا مفر من أن تكون نسبية مرتبطة بظروفها الخاصة ، ولا بد أن يأتي اليوم الذي يتعين فيه أن تفسح الطريق لغيرها من المبادئ الجديدة ، وانما أصبحت منهجا حرا في الابداع الفني والأدبي ، لا يقيد من حريته التزامه الدائم بتجسيم الواقع ، لأنه لا يفقد لذلك طواعيته ولا مرونة أساليبه ، ولا قدرته على استبصار المستقبل "[2] . فالمنهج ماكان مؤسسا على نظرية فكرية أو نقدية لها أصولها ومقاييسها المعتمدة في دراسة الواقع من ناحية وفهم النص الأدبي من ناحية أخرى . ومن ثم فإن تحديد دلالات هذه المصطلحات المتداولة كثيرا في المجال النقدي يغدو أمرا ضروريا للتمييز بين المدرسة والتيار والمذهب ، ولمعرفة العلاقة الرابطة بين هذه المصطلحات .

لأن مصطلح المدرسة ـ كما يبدو لي ـ أسبق في الوجود من المصطلحين الآخرين ، ذلك أنها تقوم بالتعبير عن فكرة لفنان أو لأديب برز في مجال أو نوع من الفنون ، وتظل فكرته مرتبطة به أو باسمه فترة طويلة وقد تتوارثها الأجيال كالمدرسة الأوسية[3] في الشعر الجاهلي ، ومدرسة عبد الحميد الكاتب (ت . 749م) ، ومدرسة جماعة الديوان ، وغيرها من المدارس الأدبية الحديثة . بحيث ينتمي اليها أنصار ومحبذون يتقيدون بتعاليمها ويسعون الى تحقيق الغاية منها . في الوقت الذي يدل فيه مصطلح التيار على انتشار فكرة ما

1 ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص. 20 .
2 ـ د . صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ص. 6 .
3 ـ نسبة الى أوس بن حجر (530 ـ 620م) .

واعتناقها من قبل مجموعة من الأدباء أو المفكرين بصرف النظر عن اقتراب أو بعد المسافات الزمنية أو المكانية بينهم كالتيار الرومانسي في النقد العربي الحديث . أما المذهب فيعني تطور الفكرة الفنية بعد مرورها بمرحلة التيار وانتشارها ودخول جوانب التقعيد والتنظيم عليها في أمكنة كثيرة بما يضفي عليها من واقع التطبيق لكنها تظل مع ذلك تحمل الصفة الجوهرية الأصلية للفكرة ذاتها ، كما هو الحال في كثير من المذاهب الأدبية . ومن ثم فإن المذهب الأدبي كما يعرفه الدكتور محمد غنيمي هلال هو : " مجموعة مبادئ وأسس فنية يدعو إليها النقاد ، ويلتزم بها الكتاب في إنتاجهم . تربط الأدب في شكله ومضمونه بمطالب العصر وتياراته الفكرية ، وهي لدى الداعين إليها والمنتجين على مقتضاها بمثابة العقيدة الممثلة لروح العصر"[1]. وانطلاقا من ذلك نجد الكثير من النقاد الواقعيين يميلون في دراساتهم النقدية إلى استعمال لفظة " المنهج "بدلا من المذهب لأن المنهج كما يرى الدكتور غالي شكري يدل " على مجموعة القواعد التي يرتكز عليها الناقد في رؤياه النقدية لتقويم" العمل الإبداعي[2] . بينما المذهب هو" حصيلة تاريخية لمجموعة من التيارات المتبلورة في اتجاه واحد قد تتعدد مناهجه ويختلف تلاميذه ، ولكنهم في غمرة النضال من أجل إرساء المذهب وأصوله تتكون تحت أقدامهم أرض صلبة وقاعدة ضخمة من الفكر والقدرات البشرية جميعا "[3] . وهو ما نجده في الواقعية الاشتراكية التي مرت في تطورها بالمراحل الثلاث ، حيث عرفت إثراء واسعا ، وتنوعا كبيرا في اتجاهاتها النقدية ، مما سمح لها بالمحافظة على تميزها وعلى خصائصها رغم الصراعات التي أثقلت كاهلها .

إن المذاهب الأدبية هي وليدة ظروف وعوامل اجتماعية واقتصادية وفكرية وسياسية ، وهي تمثل مظهر التطور الفكري ، وتعبر عن توهج الذهن البشري ورغبته في إكمال صورة الأدب وإتمام رسالته في الحياة ، والمضي به قدما نحو مثله الأعلى . ومن ثم فإن التأثر بمذهب ما وانتقال خصائصه إلى آداب بيئات أخرى لا يتم إلا وفق حاجات ذلك المجتمع وظروفه العامة التي تبرر وجوده والغاية منه . فالمذهب الجديد ينسخ مذهبا آخر ويستولي على مكانته ، وقد يعاصره قبل أن تبدأ حدته تخف تدريجيا بمرور الزمن ، ولكن يبقى أثره حاضرا في ذاكرة الأدب . وهكذا تتعاقب المذاهب بتعاقب العصور فيأخذ اللاحق من السابق ويزيد عليه . ويبقى كل مذهب بآدابه وفنونه يمثل حقيقة من حقائق النفس البشرية ، ويعبر عن مرحلة من مراحل تطور المجتمع الإنساني فكريا وأدبيا . فكل مذهب هو بمثابة ثمرة لعصر معين . وبالتالي فالفن كما يقول الدكتور غالي شكري : " هو المدرسة الكبرى ، والاتجاهات المختلفة بمثابة السنوات الدراسية ، فالاتجاه الكلاسي يمثل درجة ما في تطور الفن ، والاتجاه الرومانسي يمثل درجة

---

1 ـ د . محمد غنيمي هلال : قضايا معاصرة في الأدب والنقد . دار نهضة مصر الطبع والنشر ، القاهرة ، د .ت ، ص 5 .

2 ـ د . غالي شكري : العنقاء الجديدة صراع الأجيال في الأدب العربي المعاصر : دار الطليعة بيروت ط1/1977 ، ص 59 .

3 ـ م ن ، ص ، ن .

تالية . . وهكذا ".[1]

إن الحديث عن المذاهب الأدبية بصفة عامة والواقعية في النقد العربي بصفة خاصة يقودنا الى ابراز "حقيقة جديرة بالتأمل ، وهي أنه لم ينبع من أدبنا وفكرنا مذهب أدبي ينتمي الى روح مجتمعنا وموروث الحضارة لدينا ، بل كانت المذاهب الأدبية كلها قوالب وافدة يجتهد[2] الناقد والأديب معا في تذوق واختيار مايراه مناسبا لواقعنا وحاجات مجتمعنا . وقد يرجع ذلك كما يقول الدكتور يوسف نوفل "الى أمور منها عدم ظهور فكر فلسفي معاصر يعكس روحه في انتاجنا الأدبي ، ومنها خضوع النقد الى مبدأ الاحتكام الى مقاييس المذاهب الأدبية السائدة"[3]. وقد يكون سبب ذلك واقع الحياة العربية المتخلفة ، وغياب الديناميه الاجتماعية والثقافية الفاعلة ، وهو الرأي الأقرب الى الصواب أو الحقيقة ، إضافة الى عوامل أخرى لها أهميتها ودورها ، وإن لم تكن حاسمة .

ومهما يكن فإن تأثر أدبنا ونقدنا بالثقافات الأجنبية واتجاهاتها النقدية لا يعد عيبا في ذاته ، فالحياة أخذ وعطاء ، وما نأخذه اليوم عن العالم الغربي وثقافته يدخل ضمن مايسميه الدكتور غالي شكري بـ"التفاعل الحضاري" الذي يمثل الأخذ أحد طرفيه ، "وقد كنا الطرف الآخر — وهو العطاء — في زمن مضى . بهذا المعنى فهم لا يسددون دينا كما يحلو للبعض أن يردد ، وانما هم — أولئك الأوربيون المعاصرون — يتفاعلون معنا بالعطاء كما كان حالنا معهم من قبل . وحتى نستطيع أن نعطي في المستقبل علينا أن نتخلص من العقد ومركبات النقص إزاء هذا الأخذ لأنه حق إنساني مشروع . وعلينا ألا نسمي هذا الأخذ (استيرادا) لأن التفاعل الحضاري لا يقوم على البيع والشراء بل على تلبية احتياجات مواقع التخلف الحضاري التي من شأنها أن تضعف سياق الحضارة ومعدل سرعة التقدم بالانسانية جمعاء . وعلينا أخيرا ألا نفصل بين الوجه المادي والوجه المعنوي للحضارة الحديثة حتى لا نصبح عالة عليها بأن نستهلك الثمرة — كالآلات والماكينات — دون استيعاب السياق الفكري الذي أدى اليها"[4]. وهو المأخذ أو العيب الذي وقع فيه كثير من مفكرينا ونقادنا حين استسهلوا عملية الأخذ فاكتفوا بها ، ولم يحاولوا المشاركة في صنع الحضارة بجوانبها المختلفة .

وفي هذا الإطار التأثري عرف الأدب العربي كغيره من آداب العالم مختلف المذاهب الأدبية التي ارتبطت في معظمها بالظروف العامة التي مر بها مجتمعنا . وحاول بذلك الأدباء والنقاد أن يعكسوا هذا الواقع في كتاباتهم وأن يساهموا في تطويره وتغييره فكريا وفنيا

---

1 — د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص. 117 .
2 — د . يوسف نوفل : تطور الفن القصصي . دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1977 ، ص. 4 .
3 — م . ن . ص . ن .
4 — د . غالي شكري : التراث والثورة . دار الطليعة ، بيروت ، ط2 / 1979 ، ص14 .

واجتماعيا واقتصاديا وما الى ذلك . . كل حسب اتجاهه الفكرى والأدبى . رغم أن القضية ليست كما يعتقد محمد مندور لاتتعدى الجانب الشكلي ، وأن المضمون ينتزعه الأديب من نفسه أو من مجتمعه . بل إن المضمون الفكرى هو الذى يفرض الشكل ويطوره (1) وليس العكس .

1 — الكلاسية classicisme : وانطلاقا مما سبق فإن الأدب العربى كان "أدبا كلاسيكيا يوم اتجهت النهضة الى إحياء تراثنا العربى القديم بعد أن هاجمتنا الحضارة الأوربية فى صورة عدوانية جعلتنا نتجه لا إلى الاتصال بها اتصالا مباشرا ، بل الى بعث حضارتنا القديمة لعلنا نستطيع بها أن نواجه تيار الغزو الأجنبى . ولكن الحضارة العربية القديمة لم تكن كافية وحدها لحاجات هذا المجتمع المتطور كما أن الشعور بالخوف بدأ يخف بعد رد الفعل الأول ، مما نشأ عنه تعرف بعض مثقفينا على الحضارة الأوربية تعرفا جعلهم يثورون على انغلاق مجتمعنا داخل إطار الحضارة العربية وحدها ، وقد أحدثت ثورتهم هذه عصرا من التحرر الفكرى كانت مظاهره التشكك فى كثير من قيم هذه الحضارة وأفكارها ، وقد مهدت هذه الثورة السبيل أمام الفرد العربى ليحاول تكشف ذاته . ولكن محاولة هذا التكشف كانت فى أول أمرها غامضة ومحصورة ضمن دائرة ضيقة من الأفراد ، مما يجعلهم يحسون بعزلتهم الفكرية والشعورية . فظهرت فى الأدب حركة رومانسية تتحدث من الآلام والبؤس والحنين وتاهت فى ضبابية مشاعرها ومثاليتها " (2) . ومع تطور الإنسان العربى ومعرفته لذاته ، وكشف حقيقة واقعه أخذت الواقعية طريقها الى الأدب العربى ونقده . وكانت بدايتها ككل البدايات متسمة بالسطحية والمحدودية ، ثم أخذت تتطور تدريجيا مع ازدياد صيحات المفكرين والمصلحين فى البلدان العربية ودعوتهم الى ربط الأدب بالواقع ، والى مشاركة الأدباء فى النضال والوقوف مع الشعب فى معاركه المختلفة من سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية . فكانت بذلك الواقعية التى اتخذت فى النقد عدة سبل "كالأدب للحياة " ، و"الأدب الهادف " ، أو "الالتزام فى الأدب" أو "الأدب فى سبيل الحياة" ، أو "الواقعية فى الأدب " ، وغير ذلك .

وبما أن الواقعية عاصرت الرومانسية التى كانت بمثابة ثورة على الكلاسية ، فإن ثورة النقاد الواقعيين على المذهب الكلاسى كانت محدودة بالمقارنة مع ثورتهم على المذاهب النقدية التى عاصرتهم ، وكانت تمثل جزءا من الواقع الراهن الذى يحاولون تغييره . فالكلاسية لاتعدو أن تكون مجرد حركة لاقتفاء آثار القدامى ومحاولة لإحياء تراثهم الفكرى والأدبى ، والإلتزام بتقاليدهم الأدبية والنقدية . وهى على الرغم من أنها تمثل أحد مظاهر النهضة الثقافية بعامة والأدبية بخاصة ، سواء فى المجتمعات الغربية أو العربية، إلا أنها لم تخرج من مرحلة التقليد ومحاكاة القدامى الا بصورة محدودة جدا مما أوقعها فى تقديس الأبنية الفنية والفكرية القديمة

1 — محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص 44 .
2 — د . عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع ، ص 31 .

وعدم الخروج عليها ظنا منها أن كل ماهو قديم جميل ورائع ويستحق التقليد . ومن ثم فإن الكلاسية فى نظر النقاد الواقعيين تمثل " عملية الاجترار " للقديم وبعثه من جديد[1] ، مما جعلها لاتتسع للتعبير عن الواقع المعاصر لالتزامها نظما وقواعد لا يستطيع الكاتب أن يقلدها من غير أن يكون متكلفا ، لاختلاف الدوافع والحاجيات العامة للعصر وللفرد . وقد وجدت فى خصائصها الطبقة الأرستقراطية مايعزز موقعها الاجتماعى ويحافظ على واقعها الأيديولوجى ، لأنها تقدم الواقع فى صورته المثالية بدلا من تقديم حقيقته وتناقضاته . ويرى الدكتور عبد المنعم تليمة "أن الموقف الكلاسيكى هو المفسر لعلاقة الإنسان بعالمه فى ظل علاقات اجتماعية محددة هى العلاقات العبودية والإقطاعية ، فهذا الموقف ـ فكريا وفنيا وأدبيا ـ هو الروح العام السائد فى الأبنية الثقافية لتلك المجتمعات . وكل نزوع كلاسيكى هو فى حقيقة أمره تثبيت لتلك العلاقات أو دعوة الى الرجوع اليها "[2] .

وإذا كانت الكلاسية تعتمد فى مبادئها تقليد الأقدمين ، والخضوع للأصول والقواعد ، واحترام العقل و تحكيمه فيما يصدر عن الأديب ، وتسخير أدبه فى وجهة تعليمية أخلاقية أساسها المحاكاة للطبيعة الإنسانية ، وتوفير الموضوعية والنموذجية فى الأدب مما جعل بعض مبادئها تبدو وكأن لها علاقة بمبادئ الواقعية ، فإن الحقيقة خلاف ذلك ، حيث أن الواقعية كما يقول محمد مفيد الشوباشى : " على نقيض الكلاسيكية ، فهى تتحرى الواقع الموضوعى وتعكسه على حقيقته ، فى حين تعكس الكلاسية . . مايرتسم فى مخيلة الإنسان دون ما نظر الى حقيقته الواقعية "[3] . فالواقعية " ترفض مثالية الكلاسية وتفسر النموذج على أنه نموذج إجتماعي وليس نموذجا إنسانيا عالميا مطلقا ، كما ترفض ما تفترضه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها "[4] . ذلك أن الواقعية تفضل الانغماس فى الحياة العامة والارتباط أكثر بالإنسان العادى خلافا للكلاسية التى تنحرف عن الواقع فتصور من الحياة أفضلها ومن الناس أنبلهم وأشجعهم وأعظمهم . وبذلك تتجنب الحديث عن الإنسان العادى البسيط ، وتعزف عن تناول الأفكار الشائعة أو المتداولة ، لأن الأدب عندها كما يقول سلامة موسى : " لذة ومتعة وترف ذهني ، وأنه للخاصة الممتازة ، وأنه يجب أن يمتاز بلغة الخاصة وإحساسات أو تأنقات الخاصة . وليس من شك أن هذه الطائفة تمثل العقلية الإقطاعية الريفية ، أو تمثل على الأقل رواسبها المنحدرة إلينا من القرون الماضية "[5] . أما الواقعية فهى على النقيض من ذلك ترفض أن ترفع الواقع الى صورة المثالى من أجل تحقيق الجمال ، فلغة الأدب عندها لاتتورع من الخوض فى شؤون الحياة العادية

---

1 ـ د . غالى شكرى : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص . 115 .
2 ـ د . عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب . دار العودة ، بيروت . ط2 / 1979 ، ص . 183 .
3 ـ محمد مفيد الشوباشى : الأدب ومذاهبه ، ص . 142 .
4 ـ د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، ص . 196 .
5 ـ سلامة موسى : الأدب للشعب ، ص . 72 .

أو اليومية ، وتصوير مشاكل الطبقات الكادحة أو الشعبية ، بل يمكنها تناول جميع موضوعات الحياة دون تمييز بينها . فالواقعية أكثر ارتباطا وتفاعلا مع الواقع والعصر .

2 ـ الرومانسية romantisme : وكما سبق أن ذكرنا فإن النقاد الواقعيين العرب لم يولوا أهمية كبرى للكلاسية ، ذلك أن النقاد الرومانسيين وفى مقدمتهم جماعة الديوان والمهجر قد شنوا حملة عنيفة على الكلاسية وأدبائها ، ومن ثم فإن الحديث عنها كان محدودا فى النقد الواقعى خاصة وأن دورها فى المجال الأدبى اقتصر على الفن الشعرى ولم يشمل الفنون الحديثة من قصة ورواية ومسرح ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن ثورة النقاد الرومانسيين عليها أنقصت من أهميتها ودورها فى الحياة أمام تغير الظروف والأوضاع العامة للمجتمع العربى مع ازدياد الإحساس بالتوق الى الحرية ، والتعبير عن الذات الفردية . فالرومانسية كما يقول محمد مندور : " قد كانت فى جوهرها ثورة تحريرية للأدب من سيطرة الآداب الاغريقية واللاتينية القديمة ، ومن كافة القواعد والأصول التى استنبطت من تلك الآداب وأصبحت إنجيلا للكلاسيكية "(1) . وعذه نفس النظرة أو الموقف الذى ساد الأدب والنقد الرومانسيين عندنا على الرغم من اختلاف الظروف والأوضاع والنتائج ولو بشكل نسبى .

إن الرومانسية كما يرى الدكتور عبد المنعم تليمة "هى الغالبة فى فنون المجتمعات الرأسمالية البورجوازية الحديثة "(2) . ومن ثم فإن هجومها على الطبقة الأرستقراطية كان من أجل محاربة الجشع والظلم والاستغلال من ناحية ، وتثبيت الطبقة البورجوازية وقيمها من ناحية أخرى . ولما كانت الحركة الرومانسية فى أساسها تعبيرا عن ثورة الطبقة البورجوازية على الطبقة الأرستقراطية وفكرها الكلاسيكى فإنها أطلقت العنان للحرية الفردية لتحقيق ذاتية الانسان رافضة أية قيود على الأدب والفن ، و" ذلك لأن جوهرها كان التحلل من كل الأصول والقيود ، والتخفف من أغلالها ، لكي تتحرر العبقرية البشرية وتنطلق على سجيتها "(3) . ورغم أنها أرادت أن يكون الفن حرا طليقا يعبر عن كل شيء عن الجمال والقبح عن الفضيلة والرذيلة ، الا أن ذلك لم يمنع من تبلور بعض الأسس والمبادئ التى تقوم عليها المدرسة الرومانسية وتميزها عن المدارس الأدبية الأخرى ، فهى تؤكد " على ضرورة النظر للواقع بدلا من الماضى الموروث وعلى الحرية الفردية بدلا من الخضوع للتقاليد وعلى الخلق والابتكار ودور الخيال فى مقابل المحاكاة "(4) . واهتمامها بالواقع جعلها ترتبط أكثر بالحياة العادية وبالشخصيات البسيطة . وبما أن حديثنا ليس مقصودا به الرومانسية لذاتها ، وانما هدفه الكشف عن علاقاتها بالواقعية ، باعتبار الرومانسية هى التى مهدت للواقعية ، واحتوت الكثير من المبادئ والقضايا التى أثرت فى ظهور المذاهب

1 ـ د . محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص. 59 .
2 ـ د . عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، ص. 163 .
3 ـ د . محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص. 60 .
4 ـ د . عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض ، ص. 20 .

التى تليها ، فإن وقوفنا سيكون منحصرا ضمن هذه الغاية .

إن الرومانسية ـ كما هو معروف ـ جاءت كرد فعل لانتصار ثورة الطبقة البورجوازية الرأسمالية على الطبقة الأرستقراطية بنظامها الإقطاعي . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فهي تعبير عن الوجود الاجتماعي للطبقة البورجوازية الصغيرة في المجتمع الرأسمالي أو ما يمكن تسميته بالطبقة المتوسطة . ذلك أن قيام النظام الرأسمالي البورجوازي واستقرار علاقاته قد أفرز "في المجتمع طبقتين كبيرتين : طبقة رأسمالية تملك أدوات الإنتاج ، وطبقة عاملة لا تملك إلا قوة عملها . وتتميز في ذلك النهوض الى جانب هاتين الطبقتين طبقة أخرى هي البورجوازية الصغيرة فإذا كانت الطبقتان الأوليان هما طرفا عملية الإنتاج فإن الطبقة الأخيرة ذات أثر عميق في ثقافة المجتمع الرأسمالي بكل صورها الروحية والعلمية والفكرية والفنية . إن وضعها الاقتصادي المتأرجح بين الطبقتين الكبيرتين يجعل منها تجسيدا حيا لتناقضات المجتمع الرأسمالي . إنها تسعى الى استغلال أصحاب (قوة العمل) لكنها تنتهي بأن يستغلها أصحاب (أدوات الإنتاج) ، وتصل منها قلة الى صفوف الرأسماليين بينما تنهار الكثرة في ظل قوانين الاستغلال الرأسمالي"[1] . وفي ضوء هذا التقسيم الطبقي تكون الرومانسية أقرب الاتجاهات الأدبية تعبيرا عن هذا الواقع ، وعن علاقة الإنسان بذلك المجتمع وتناقضاته . هذه التناقضات التي يلخصها الدكتور عبد المنعم تليمة في عنصرين أساسيين : "أولهما أن هذه الطبقة تلح على إبراز كيان المجتمع وتدعو الى وحدته ، لكن عجزها عن فهم تناقضات المجتمع وعلاقاته ، يجعل من ذلك الكيان مفهوما غامضا ، كما يجعل من تلك الوحدة تصورا وهميا . فهي الطبقة التي ترفع ألوية محاربة الحكم المطلق وتأسيس الأنظمة الديمقراطية ، وتنادي بمبادئ العدل والإخاء والحرية والمساواة . ولكن في ظروف الثورة الاجتماعية ، تجمد لديها هذه المبادئ ، وتقع هذه المبادئ في ظل ضيق أفق طبقي ، وتفقد محتواها الاجتماعي الحق . وثانيهما : أن عجز هذه الطبقة عن فهم تناقضات مجتمعها وعلاقاته ، ووضعها المتأرجح بين الطبقتين الكبيرتين في هذا المجتمع ، يفيضان بها إلى التشاؤم فتحن حنينا جارفا الى الماضي حيث كانت المنزلة الاجتماعية تثبت مكانها وتؤكد أمانها واستقرارها . ويثمر ضياع المنزلة الاجتماعية الماضية ووهمية وحدة الجماعة الحاضرة ثمرة واحدة هي الفردية"[2] . التي تنتهي بجعل الفرد يعيش في صراع وتناقض مع مجتمع متخيل . حيث تبعدنا الرومانسية عن الواقع والحياة وتنقلنا الى لون من الأحلام والرؤى الخادعة التي تجعل الشاعر ينفصل عن واقعه ويسكن عالما من صنع ذاته ، وذلك لأن النظام الرأسمالي القائم على الملكية الخاصة ، واحتكار وسائل الإنتاج لا يستطيع توفير شروط قيام نظام اجتماعي متناسق ومنسجم ومتكامل ، فنظامه الاقتصادي مبني على التمايز والطبقية ، الشيء الذي لا يسمح له

---

1 ـ د . عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص. 185 .

2 ـ م . ن . ص . 186 .

بتكوين الإنسان الاجتماعي الذي ينظر الى المجتمع في شكله الكلي المتلاحم والمنسجم . ومن ثم فهي "لم تر في هذا الفرد مجموع علاقات اجتماعية ، بل رأت فيه حقيقة فريدة فذة ، وجعلته محور كل الحقائق ، ووضعته في تناقض مع المجتمع ، وعاملته على أنه دنيا مستقلة الأساس فيها الذاتية وجواهرها الأصيلة الشعور والوجدان والعاطفة والحرية "(1) . وهكذا حصل انقسام المجتمع محل التفاهم والتعاون ، وتحولت الحرية عندهم ، كما يقول ماركس : الى "حق تمتع المرء بثروته ، وبأن يتصرف بها وفق مشيئته ، دون اهتمام بالناس الآخرين وباستقلال الإنسان ، إنه الحق في الأنانية "(2) . وبذلك كشفت الرومانسية عيوب نظام مجتمعها الرأسمالي وعبرت عن عجزها في فهم الواقع ومعرفة أسبابه ، حيث أرجعت ذلك الى الطبائع البشرية ، بدلا من البحث عنها في ظروف المجتمع وواقعه . فكانت تلك الأرضية العامة التي أوجدت الرومانسية هي نفسها التي ساهمت الى جانب الظروف الأخرى في ظهور الواقعية سواء أكان ذلك في النقد الغربي أم في النقد العربي ، الذي عرف مجتمعه أوضاعا تقترب في كثير من عناصرها بما عرفته المجتمعات الغربية آنذاك ولو بشكل نسبي وبصور مختلفة . حيث كانت قوى الرجعية والاستعمار والإقطاع وطغيان الملكية الخاصة وحكم الأقليات ، من العناصر التي صهرت القارئ والكاتب في بوتقة المشاعر الحزينة والنظرة القاتمة . ذلك أن تلك القوى الغاشمة تعني حرمان الأديب من حرية التعبير وإبداء الرأي ، ومعرفة حقيقة الحياة والشعور بها . ومن ثم كان الأدب الرومانسي كما يقول أنور المعداوي يعني "أدب الحلم والوهم والعاطفة المرهفة والميل الى الحزن والتفكير في الموت والإغراق في الخيال والإيمان بالغيبيات والولع بالفروسية والإعجاب بالبطولة "(3) . والواضح أن أغلب الرومانسيين ينظرون الى الفن باعتباره وسيلة تبعدهم عن واقعهم البائس ، وتحقق لهم نوعا من الحرية والخلاص من الاختلال المحيط بهم حيث يدركون " أن مجتمعهم يفترسه التناقض وتتقاسمه أفكار وقيم متضاربة متباينة ، وتفتك به مصالح طبقات معينة ، وتنهال عليه ضربات الاستغلال والاستبداد والجهل ، وتشيع فيه مظاهر النفاق والتمزق والضياع والتشتت "(4) . ومن ثم كانت كتاباتهم تتسم بالثورة والسخط والرفض لقيم الرأسمالية التي كانت تضغط على روح الإنسان وتزيد من غربته عن نفسه ومجتمعه .

وهكذا فقد كانت تلك الأرضية من العوامل الأساسية في ظهور الواقعية التي أنزلت الأدب الى الواقع بدلا من سبحات الرومانسية الحالمة . وتحول السخط والاحتجاج الرومانسيين عندهما الى نقد وتشريح للواقع وتعرية لجوانبه السلبية .

---

1 — د . عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص. 186 .

2 — بوريس سوتشكوف : المصائر التاريخية للواقعية . تر . محمد عيتاني وأكرم الرفاعي ، دار الحقيقة بيروت ، ط1/1974 ، ص. 25 .

3 — أنور المعداوي : (أدبنا المعاصر بين الرومانسية والواقعية) . مجلة "المجلة" ع . 54 . يوليو 1961 ص. 19 .

4 — د . محمد زكي العشماوي : الأدب وقيم الحياة المعاصرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية . ط2/1974 ، ص. 26 .

الشيء الذي يؤكد وجود علاقة بين الرومانسية والواقعية رغم الاختلاف الواضح في الأسس والمبادئ .

إن الرومانسية والواقعية في حقيقتهما لا يمثلان نقيضين متقابلين ، أو كما قال أرنست فيشر : " ليست الرومانسية والواقعية النقدية ضدين ينفي أحدهما الآخر ، فالرومانسية هي ، بالأحرى ، مرحلة أولى من الواقعية النقدية . ولم يتغير هذا الوضع بشكل أساسي ، وانما تغير المنهج ، وأصبح أكثر برودة ، وأكثر موضوعية وأبعد نظرا ".[1] لقد أخذ الواقعيون ينظرون الى المجتمع بنظرة علمية موضوعية ، فبدلا من الهروب والسخط انتقلوا الى المواجهة والتعرية والنقد أولا ، ثم طرح البديل الذي يتجاوز الواقع بعد ذلك ، عند الواقعيين الاشتراكيين ، كما سبق أن رأينا . ولذلك فإن الرومانسية تحمل في ذاتها بذور الواقعية ، وإن كان كل منهما جاء تعبيرا عن ظروف معينة . فالرومانسية كانت ثورة على الأدب الكلاسيكي وقواعده ، ثورة العاطفة على العقل ، والخيال على الواقع ، والانطلاق الحر على جمود التزمت والوقار . أما الواقعية فكانت ثورة على الرومانسية وشطحاتها الخيالية ، حيث "اتخذت من الواقع الموضوعي مصدرا لموضوعاتها بدلا من سبحات الأحلام ، واستبدلت دقة التعبير وإتقان التصوير بالغموض والتهويل والايهام ، وآثرت الصدق على التمويه والتضليل ، واستمسكت بالصرامة العلمية في الكشف عن الحقيقة دون الميل مع الهوى ، واهتمت بالمجتمع أكثر من اهتمامها بالانسان ، وعنيت بالمشاكل الإجتماعية أكثر مما عنيت بالعواطف الذاتية ".[2] وعلى الرغم من ذلك فإن الواقعية والرومانسية تتفقان — على الأقل — فيما يمكن تسميته بالثورة على النظام الرأسمالي والمجتمع البورجوازي وقيمه . هذه الثورة التي جاءت نتيجة لانعدام انسجام الأدباء والمفكرين مع الواقع الاجتماعي المحيط بهم . فاتخذت ثورتهم صورة الاحتجاج عند الرومانسيين والنقد الاجتماعي عند الواقعيين ، وتختلفان بعد ذلك في الرؤية والتفاؤل . وإن كانت الواقعية النقدية تبقى كسابقتها تعتمد على الظواهر الخارجية دون معرفة أو بحث في أسبابها وعللها الحقيقية ، خلافا للواقعية الاشتراكية التي اتسمت بموقفها الإيجابي النابع من إدراكها لحركة التطور ودور القوى النامية في القضاء على عوامل الانحلال وتحقيق النصر للنظام الاشتراكي ، الشيء الذي جعل رؤية هذه الأخيرة للواقع تتسم بالتفاؤل ، في الوقت الذي تبقى فيه رؤية الواقعية النقدية متشائمة كسابقتها الرومانسية . فالأولى لاقتصارها على إبراز الجانب السلبي من الواقع دون تجاوزه ، حيث اكتفت بدور الهادم للقيم السلبية ولم تطرح البديل . أما الثانية فقد اتخذت سبيل الهروب من الواقع بدل مجابهته والاصطدام به ، فانتهت الى ماسماه النقاد بالغربة التي أغرقت أدباءها في بحر من الكآبة والملل والضجر والأحلام نتيجة لشعور الأديب

---

1 — أرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص. 126 .

2 — محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص. 122 .

بالانفصام عن مجتمعه . وقد حاول محمد مفيد الشوباشي التمييز بين المذهبين من خلال إبرازه لمميزات أدب الاتجاهين الواقعي والرومانسي فرأى بأن الأدب الواقعي " يرتبط بالحياة العامة ، ويحاول تفهيمها على حقيقتها ، وتفسيرها منطقيا ، وإبراز ما فيها من جمال وقبح يخفيان على غير الحين الموهوبة ، فهو أدب موضوعي صادق "[1] . أما الأدب الرومانسي الذي يسميه "أدب الوهم" لأنه يؤثر الوهم على الحقيقة ، فهو "لا يهتم بالحياة العامة ولا يحاول تفهيمها على حقيقتها ، ولكنه يرتبط بحياة المؤلف ، ويعكسها كما تتراءى في الذهن الواهم الحالم ، فهو أدب ذاتي خادع .. إن الأديب الواقعي يهتم بالناس وينفعل بما ينفعلون به ، ويحاول أن يبصرهم بحقيقة أنفسهم ، وحقيقة مشكلاتهم فأما الأديب الوهمي فلا يهتم الا بذاته ، ولا يحاول أن يعبر الا عن أوهامه وأحلامه .. إن للأول رسالة إنسانية جليلة ، وأما الثاني فلا رسالة له "[2] . والواضح أن الموضوعية بمعناها العلمي لا يمكن أن تكون في الأدب "لأن هذه الموضوعية التي ترضي عقولنا تمام الرضى لا تخاطب فينا شيئا غير العقل ، ولهذا فهي بعيدة عن وظيفة الأدب . ولو أن الواقعية الصرف قد وجدت كما بشر بها بلزاك أو زولا ، لما كانت أدبا على الإطلاق ، ولكن هذه الواقعية الصرف لم توجد قط .. وإنما وجدت درجات من الواقعية "[3] . ومن ثم فإن الموضوعية في الأدب الواقعي قضية نسبية ، لأن الأديب لا يستطيع أن ينفصل من ذاتيته وعواطفه . كما أن العمل الأدبي الواقعي يحوى قدرا من الخيال والصنعة ، فهو ليس صورة فوتوغرافية أو سجلا وثائقيا ، وإنما هو عمل فني يهدف الى تقديم رؤية الكاتب للواقع وتفسيره له ، وبالتالي فهو يعتمد في الدرجة الأولى على قوة الحدس أكثر من الخيال ويحلم بتغيير الواقع كالرومانسي ولكن عن طريق تجاوزه بتقديم البديل الثوري الذي يعمل على تحقيقه . ولذلك فإن الأعمال الأدبية الجيدة لا تخلو من بعض عناصر الرومانسية بالمفهوم العام وليس بالمفهوم المدرسي الذي يرتبط بظروف تاريخية اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية محددة تجاوزتها حركة الحياة والتاريخ اليوم بالنسبة لمجتمعنا وللمجتمع الغربي بصفة عامة . فالواقعية كما يرى حسين مروة "في جوهرها عملية عقلانية وجدانية تتحرك بقدرة من الخيال ، وتنفذ الى أعماق الحقيقة الموضوعية برؤية لا يمكن أن تبلغ هذه الأعماق إلا ولها من الشاعرية أجنحة مشعة وأنه لولا هذه الشاعرية وهذا الخيال لامتنع عليها أن تنشئ عملا فنيا يحمل ولو شحنة من جمالية الفن "[4] . ورغم أن الرومانسية قد سبقت الواقعية النقدية في الوجود الا أن المذهبين قد تعاصرا وذلك قبل أن تضعف الرومانسية وتترك المجال للواقعية ، مما جعل بعض النقاد يعتقد بوجود روابط تربط بينهما خاصة وأن كلاً من الرومانسية والواقعية النقدية قد جاءتا تعبيرا عن الطبقة المتوسطة ، حيث أخذت

---

1 — محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص. 134 .

2 — م . ن . ص . ن .

3 — د . شكري محمد عياد : البطل في الأدب والأساطير . دار المعرفة القاهرة ، ط 2 / 1971 ص 150

4 — حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص. 182 .

الرومانسية منها مبدأ الاعتزاز بالفردية والدعوة الى الحرية فى كل شيء . وأخذت الواقعية من الطبقة المتوسطة جانبها المادى أو ايمانها بالحقيقة المادية ، ودورها فى بناء الحياة وتطويرها . ومن ثم كان تعبيرهما عن الفرد مختلفا فيما بينهما ، فالأولى عبرت عنه من خلال ذاته ، أما الثانية فمن خلال مجتمعه وبيئته . ويبقى الفرد عند الاتجاهين هو الإنسان العادى البسيط وإن كانت رؤيته للحياة والواقع مختلفة فى كلا الحالتين .

والحقيقة أن الرومانسية والواقعية قد ارتبطتا فى أعمال كثير من الكتاب الواقعيين أمثال ستاندال Stendhal (1783 — 1842م) ، وبلزاك ، وبوشكين pouchkine (1799 — 1837م) ، وغوغول Gogol (1809 — 1852م) وغيرهم . كما ظهرت فى بعض أعمال الكتاب الواقعيين العرب أمثال نجيب محفوظ ، وتوفيق الحكيم ، وغيرهما ، مع تغليب للجانب الرومانسى أحيانا وللواقعى أحيانا أخرى . ومهما يكن فإن العلاقة بين الرومانسية والواقعية تبقى علاقة تضاد أكثر منها علاقة تقارب وتكامل . وبخاصة عند الواقعية الاشتراكية التى "لا تعترف بالرومانسية أو الذاتية ، وتعتبرها نتاج النظام الرأسمالى لما فيها من سلبية وجمود يدور حول الذات الفردية ، حول (الأنا) التى تقف وحيدة فى مواجهة العالم ، وهى (الأنا) التى لا تعبر عن عمومية بقدر ما تعبر عن خصوصية حادة لكيان ناقص غير مكتمل منعزل يائس غريب عن بيئته فتت كل شيء حتى العمل والتخصص فانعكس ذلك على العلاقات الإنسانية الاجتماعية التى تفتتت أيضا الى جزئيات متعددة ".[1] إن الواقعية فى حقيقتها جاءت تمردا على انطوائية الرومانسية وإغراقها فى الهروب والذاتية الفردية . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فهى تهدف الى إبراز مساوئ النظام الرأسمالية وبؤس العمال والأجراء الذين يشكلون الطبقة الثالثة فى المجتمع الرأسمالى الطبقة المستغلة والمستعبدة . ولهذا فإن الواقعية الاشتراكية وانطلاقا من منظورها الفلسفى ومن قيمها الاقتصادية والإجتماعية ترفض الرومانسية لأنها تمثل نتاج الفكر البورجوازى ، ولأنها عجزت عن إدراك حقيقة "الواقع ، وبالتالى عن فهم ذاتها ومحاولة تطويرها وإعادة إنتاجها وإدراك العلاقة الضرورية التى عليها أن تربطها بالجماهير الشعبية الواسعة للقيام بالقفزة النوعية التى تسهم بشكل ثورى فى التغيير الاجتماعى ".[2] كل ذلك جعل دعوتها الى العدالة والمساواة تغرق وسط عالم المثل العليا أمام ضغط الأجواء البورجوازية بنظامها الاقتصادى "لتتحول فى النهاية الى مجرد حركة غارقة فى سلبيتها ورجعيتها ونظرتها المثالية للكون والمجتمع ".[3] مما جعل بعض النقاد يرون بأنها أقرب الى الحالة النفسية منها الى المذهب الأدبى .

ولا شك أن انعزال الرومانسيين عن عالم الواقع وهروبهم منه قد أعطى للنقاد الواقعيين

---

1 — د . حلمى بدير : الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة فى مصر ، ص . 29 .

2 — د . واسينى الأعرج : اتجاهات الرواية العربية فى الجزائر ، ص . 206 .

3 — م . ن . ص . 214 .

الا شتراكيين الحق فى الثورة على الرومانسية وأدبها باعتباره يمثل "أدب الأبراج العاجية وأد ب الطبقة البورجوازية التى نهضت على أنقاض الطبقة الأرستقراطية القديمة ، ولكنها لم تلبث أن أثرت وتسكعت واستبدت بفضل الصناعة وأرباحها الطائلة ، كما كانت الأرستقراطية القديمة تثرى وتتسكع وتستبد بفضل الإقطاع والثروة الزراعية"(1) . ومن ثم كان موقف الواقعية الاشتراكية هو الرفض لهـذا المذهب ولمن سار على هديه . غير أن هذا الموقف لا يحدم وجود جوانب إيجابية فى الرومانسية تستحق وقفة هادئة موضوعية لدراسة هذه الجوانب التى تفطن لها كثير من النقاد الواقعيين ، لاسيما أن عوامل الإبداع والنهضة لا ترجع كلها الى الظروف الموضوعية الملائمة ، وانما هناك أهمية كبرى للعامل الذاتى للفنان نفسه .

3 ـ الواقعية النقدية Réalisme critique : واذا كان هذا موقف الواقعية بصفة عامة من الرومانسية ، فإن موقف الواقعية الاشتراكية من الواقعية النقدية يؤكد ارتباط الواقعيتين بحضنوها وتكامل علاقتهما . ذلك أن الواقعية النقدية اتسمت فى إطار رؤيتها الغربية النقدية بموقفها الاحتجاجى النقدى للمجتمع الرأسمالى ولعلاقاته الاجتماعية . ومن ثم كانت ثورة على الحركات الأدبية السابقة . وإن كانت الواقعية النقدية قد اكتفت بالموقف النقدى الذى يشرح ويحلل ويحوى دون التمكن من استنباط البذور المستقبلية فيما يتفاعل داخل المجتمع ، لأنها كسابقتها لم تدرك جوهر الواقع والعوامل المتحكمة فيه . وهو الأمر الذى قامت به الواقعية الجديدة ضمن رؤيتها الاشتراكية . ولذلك فإن الواقعية الاشتراكية تشكل الاستمرارية للواقعية النقدية المتطورة وفق فلسفة جديدة هى الفلسفة الماركسية التى قدمت تفسيرها الخاص للواقع ولعلاقة الإنسان بمجتمعه وفق الرؤية الاشتراكية .

وارتباط الواقعية الاشتراكية بالواقعية النقدية وفق المنظور الاشتراكى من شأنه أن يدفع الأدب والنقد الواقعيين الاشتراكيين الى ذروة الكمال الفنى من خلال الموقف النقدى للواقع وللذات ، وهو الشيء الذى يدفع الى البحث عن الوسائل الأكثر تطورا من أجل تحقيق النموذج الاشتراكى المستقبلى . ومن ثم فإن الميل الى جعل الواقعية الاشتراكية تتجاهل تناقضات مجتمعاتها الاشتراكية سيؤدى بها حتما الى الجمود وعدم مسايرة حركة الواقع والتاريخ مما يعود على فلسفتها الاقتصادية والاجتماعية بالسلب ، ويؤثر بذلك فى الجانب الإبداعى والنقدى بحيث يفقدان القدرة على التجدد والتفاعل مع التجارب الحديثة المختلفة .

وهكذا وبالرغم من اختلاف الأساس الفلسفى الذى قامت عليه كل من الواقعيتين فإنهما يتفقان فى بعض الجوانب الأدبية ويختلفان فى الكثير منها . ذلك أن الواقعية النقدية كما يقول الدكتور واسيلى الأعرج : " تتوقف عند هذا التصور أو تعطى حلولا مثالية ، تماشيا مع الفلسفة

1 ـ د . محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص. 88 .

الاشتراكية الطوباوية السائدة فى وقتها . وتتجاوز الواقعية الاشتراكية هذه الحدود . فمنظور المستقبل هو الركيزة الأساسية التى تحكم التركيب الداخلى للعمل الأدبى ذى التوجه الواقعى الاشتراكى . وهذا طبعا لا يعنى عدم وجود أى تحالف بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية على صعيد الانعكاس العملى للأدب . فهما يعكسان فى النهاية ، فنيا الواقع الاجتماعى نفســه وتخوضان معركة مشتركة ضد التيارات الرجعية التي تعمل على تكريس المجتمع البورجوازى ، طبعا كل حسب قدرته على رؤية الأشكال المحقدة للنسيج الاجتماعى . وميزة الواقعية النقدية تكمن فى جوهرها الرافض للحلول التجارية التى يطمح المجتمع الرأسمالى الى فرضها على الكتاب".(1) ومع ذلك تبقى الواقعية الاشتراكية متميزة عن باقى الاتجاهات الأخرى من حيث التزامها بالنظريــة الماركسية اللينينية ، ومفهومها المادى التاريخى ، وما ينتج عن ذلك من قضايا ومواقف تحدد طبيعة الأدب ودوره فى الحياة . ولذلك فمن الطبيعى أن يركز النقاد الواقعيون الاشتراكيون علـــى المضمون فى العمل الأدبى ويولونه أهمية كبرى لأن المضمون الاشتراكى هو الذى يميزهم عـــن كتاب ونقاد الواقعية النقدية . واذا كانت هذه الأخيرة تسعى الى تغيير الواقع بكشف سلبياتــه وعوائقه ، والتركيز على الجانب السلبى فيه ، فإن الواقعية الاشتراكية تهدف الى دراسة الواقـــع الاجتماعى دراسة موضوعية تنتهى بطرح البديل من خلال تبنى وجهة نظر الطبقة العاملـــة التى تتولى عملية بناء المجتمع الجديد وفق منظور الواقعية الاشتراكية . ولهذا فإن الواقعيــة النقدية كما يرى جورج لوكاتش " حليف مهم للاشتراكية البازغة . . لأنها تستطيع أن تصف رد فعل غير الاشتراكيين للمجتمع الجديد ، وأن تصور قدرته على التغيير ، وتعقيده ، الثري المتأصل فيه ".(2) وبذلك تساهم فى وضع المنهج الواقعى الاشتراكى فى طريقه الصحيح ، لأن تبنـــى الكاتب للموقف الاشتراكى ولوجهة النظر التاريخية للطبقة الصاعدة ، وتقبله للمجتمع الاشتراكى لا يستبعد الجانب النقدى بل يصير أمـرا ضروريا لكشف تناقضات هذا المجتمع والعوائق التـــى تقف فى سبيل تطوره وتمنعه من تحقيق أهدافه المحددة والوصول الى الحالة المثلى .

4 ــ الطبيعيــة naturalisme : إن الحديث عن علاقة الواقعيتين النقديـــة والاشتراكية ببعضهما يقودنا الى الحديث عن "الطبيعية " التى اعتبرها بعض النقاد امتـدادا للواقعية النقدية خاصة وأن الطبيعية أقامت أدبها أيضا على الواقع واستمدت موضوعاتها مـــن الحياة كما فعلت الواقعية ، غير أنها كما يقول محمد مندور : " لا تكتفى بالملاحظة بل تستعيـــن بالتجارب والأبحاث العضوية والفسيولوجية لمعرفة حقائق الانسان العميقة وحقائق الحيــاة"(3) الأمر الذى جعل أصحابها يرون بأنهم أقرب الى الواقعية من الواقعيين أنفسهم "لأنهم يشرحون

---

1 ــ د . واسينى الأعرج : اتجاهات الرواية العربية فى الجزائر ، ص. 352 .

2 ــ جورج لوكاتش : معنى الواقعية المعاصر ، ص. 144 .

3 ــ محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص. 106 .

النفس البشرية على فطرتها .. يشرحونها على حقيقتها دون أن تتأثر بأي عامل خارجي من عوامل التحوير والتبديل . بيد أن زعمهم هذا واضح الخطأ ، فما من نفس بشرية يمكن أن تعيش بمعزل عن مجتمعها ، وألا تتأثر بنظامه وأوضاعه ، والقول بغير ذلك يناقض الواقع"(1).

إن الطبيعية وإن كانت تصور واقع الحياة وتحاول فهم طبيعته وتفسيره ، "لكنها ترد هذه الطبيعة وهذا الواقع العميق الى حقائق حياتنا العضوية وتأثير هذه الحقائق بل سيطرتها على كافة مشاعرنا وأفكارنا وأخلاقنا وسلوكنا في الحياة"(2) ومن ثم فهي تختلف عن الواقعية التي تفسر عيوب الناس على أنها عيوب اجتماعية مرتبطة بأوضاعهم الاجتماعية وبالنظام الاجتماعي السائد ، في حين تفسرها الطبيعية على أنها عيوب فردية ذاتية مرتبطة بالغرائز والأهواء ، ولذلك ترى أن أهم عوامل التأثير في السلوك الفردي وفي حركة المجتمع ومتغيراته تنحصر في عاملي البيئة والوراثة ، أو المجتمع والطبيعة ، وهما اللذان يحددان سلوك الأفراد من خلال تأثيرهما ، فالإنسان خاضع لهما ، محصورا في دائرتيهما . ولكن القضية كما يقول محمد مفيد الشوباشي : "لسنا ننكر أن الفرد يتأثر ببيئته ويكتسب منها بعض العيوب والحسنات ، ولكن البيئة نفسها جزء من المجتمع غير منفصل عنه تتأثر به وتؤثر فيه . والفرد إذ يتأثر بها إنما يتأثر آخر الأمر بمجتمعه .. ولسنا ننكر أيضا أن الفرد يرث بعض الصفات عن أجداده ، ولكن الصفات الموروثة تتغير وتتبدد ولا تلبث أن تخلي مكانها للصفات المكتسبة ، فمما لا شك فيه أن العوامل الاجتماعية تلعب الدور الأخير في حركة هذا التبدل والتغير"(3). لذلك نجد الواقعية تركز على الجانب الاجتماعي فتفسر سلوك الأفراد من خلال الظروف الاجتماعية والاقتصادية المحيطة بهم ، بحيث ترى أن هذه الظروف هي التي توجه الفرد وتؤثر في سلوكاته . بينما تتجه الطبيعية الى تفسير هذه السلوكات على أساس الاستعانة بالتجارب العلمية والفيسيولوجية والطبية ، وبخاصة نظريات دارون ومندل وبخنر في الوراثة وأصل الإنسان . ومن ثم فإن الإشكالية كما يراها محمد مفيد الشوباشي تتمثل في كون "الأعمال الأدبية الواقعية تحرص على التبصير بالحقائق الموضوعية كاملة غير منقوصة ، فهي لا تبرز ناحية منها وتغفل أخرى وانما تلم بالأضداد والمتناقضات الكامنة فيها ، وهي حينما تعكس لنا صورة لمجتمعها تعكسها صادقة ، ولكن الطبيعيين لم يصوروا لنا إلا ركنا مظلما من أركان المجتمع تعيش فيه فئة مشلولة من الناس متخلفة عن الركب المتطور مستسلمة لمصيرها المظلم .." بحيث تتحكم فيها غرائزهم وأهواؤهم(4). ولذلك نجد النقاد الواقعيين الاشتراكيين يرفضون الطبيعية ، ويحكمون عليها بالانعزال عن حركة المجتمع والاكتفاء بالمراقبة والتسجيل لجزء من الواقع من خلال رؤية ثابتة لم تستطع الوصول الى كشف الصراع في .

---

1 ــ محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص. 129 .
2 ــ د . محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص. 106 .
3 ــ محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص. 129 .
4 ــ م . ن . ص . 130 .

فى المجتمع ، ومن ثم كانت نظرتها للإنسان نظرة سلبية بحيث لا ترى فيه أكثر من مخلوق حيواني تسيّره غرائزه وخصائصه العضوية ، وتتطلب دراسته التركيز على الجانب البيولوجي والفسيولوجي مما جعلها تلتقي مع الرومانسية فى بعض العناصر رغم أنها ترفض الاتجاه الى العالم الآخر المثالى ، أو الميل الى النزعة المتعالية على الواقع أو ما فوق الطبيعة . لأنها تعتمد فى تكوين واقعها على أساس التجربة ، وهو ما تراه الواقعية أيضا . ويذهب الدكتور صلاح فضل الى القول بأن "السبب الاجتماعي الحاسم للانحراف من الواقعية الى الطبيعية هو أن تطور الطبقات المتوسطة البورجوازية قد أصاب حياة الكتاب بتحول كبير ، فلم يعد الكاتب يعيش ويصارع معركة عصره الكبرى من أولها الى آخرها ، بل انزوى فى ركن قريب أو بعيد كمجرد شاهد بسيط يؤرخ لما يراه من الحياة الخاصة"(1) ، وفق رؤية خاصة تجعل الواقع يفقد روحه الاجتماعي .

واذا كانت الطبيعية والواقعية تلتقيان من حيث أن كليهما ضاق بالفساد الذى أصاب المجتمع البورجوازي ، وبالظلم الذى ساده ، والضياع الذى كان ينخر ضحايا النظام الرأسمالي الجائر فإن الواقعية الاشتراكية استطاعت بفضل رؤيتها الاجتماعية والاقتصادية تجاوز ذلك الواقع البشع وطرح البديل من خلال القوى المستقبلية التى تتحرك داخل أحشاء هذا المجتمع . ومن ثم عمد الواقعيون الى نقد مختلف فئات المجتمع البورجوازي " فكشفوا الصلة بين النظام الاجتماعي السائد وتفشى الانحلال والفساد ، وأدانوا ذلك النظام الاستبدادي الذى سمح بمبدأ تنازع البقاء فمكن الأقوياء من افتراس الضعفاء ، وغرس فى الفريقين أقبح الصفات . .. وفطنوا الى حركة التطور ، وعملوا على هداية الناس الى سبيل الخلاص . أما الطبيعيون فقد هالهم مايعانيه التعساء من شقاء فاقتصر اهتمامهم عليهم وغلبهم التشاؤم ، ويئسوا من التغيير الحال ، فاكتفوا بتصوير بؤس أولئك الأشقياء واستسلامهم لأهوائهم وغرائزهم"(2) . وقد أدى ذلك بالأدباء الطبيعيين الى اصطناع التجارب الحياتية فى الأعمال الأدبية القصصية وفق مقتضيات مذهبهم الذى يتخذ من الحتمية التكوينية أو ما يمكن تسميته بـ"الجبرية العضوية" أساسا فى تفسير سلوك الأفراد فى الحياة وتقديم رؤيتهم للواقع وقضاياه . وقد كان تصويرهم للواقع وللحياة يتم بعيدا عن ذاتيتهم ودون تدخل منهم ، الشيء الذى لم يمكنهم من تحليله وتجاوزه . وإن كان زولا يرفض القول بأن القاص الطبيعي مصور لا غير ، ويرى بأن الحيدة فى الفن مستحيلة ، وأن الهدف من التجربة الأدبية هو فهم الواقع والسيطرة عليه . وبذلك يمكن توجيه ظواهره ، والاتجاه بها نحو الأفضل . وعلى الرغم من وجود بعض عناصر الالتقاء بين الواقعية بصفة عامة والطبيعية ، بحيث يبدو أن هذه الأخيرة هى امتداد للأولى ، فإن الواقعية الاشتراكية بفلسفتها ورؤيتها للواقع قد ثارت على الطبيعية ورفضتها لأنها لا تعبر عن حقيقة الإنسان الخالدة ، بل تعبر عن انحراف

---

1 ـ د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبي ، ص. 209 .
2 ـ محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص. 133 .

عواطفه وهزيمته وفراره من الحياة . وتصور عجزه ومرضه النفسى الذى قاده الى التشاؤم واليأس،بدلا من تنوير طريقه ودفعه الى الثورة على واقعه البائس . ولعل هذا ماجعل النقاد الحرب المعاصرين لا يتأثرون بهذا المذهب ، ولا ينعكس فى أعمالهم الإبداعية بصورة واضحة رغم التعريف به خلال حديثهم عن المذاهب الأدبية المعاصرة . ولئن كان هذا لا ينفى وجود بعض عناصره بطريقة تلقائية عفوية فى بعض الأعمال الإبداعية . ومن ثم فإن النقاد الواقعيين العرب لم يعبروا عن موقفهم تجاه الطبيعية إلا بصورة محدودة جدا كما سبق أن رأينا .

ث- التعبيرية L'expressionnisme : وعلى كل فإن الطبيعية كغيرها من الاتجاهات الأدبية التى سبقتها لم تستطع مسايرة حركة تطور المجتمع وتفاعلاته المستمرة فانزوت تاركة المجال لاتجاهات أدبية جديدة لتقدم رؤيتها للواقع ، ولنورث بعضها كما يقول الدكتور صلاح فضل : " هذا القصور الطبيعى ويمضى فيه الى مداه ، فقد أتقنت التعبيرية بطريقة هائلة تصوير سطح الحياة الذى بدأت فيه الطبيعية ، كما أتقنت تصوير الانطباعات النفسية التى تنجم عن هذا السطح ، ولكنها بعدت بها مرة أخرى عن قاعدتها الإجتماعية مما يجعل من المستحيل تجسيم الأسباب الموضوعية للظاهرة المعروضة ، وكذلك الرمزية فصلت بطريقة تامة أعراض الشعور — حتى السطحية منها — عن عالمه وظروفه الاجتماعية مصورة الخذلان العام والإحباط المطلق "[1] . إن التعبيرية كاتجاه أدبي شكلي يولى الأهمية للشكل على المضمون ويعطى الأولوية للشخصى على الاجتماعى ، واللا عقلى على المنطقى ، يهدف الى تقديم العالم الواقعي كما تحدده انفعالات الأديب . ومن ثم فهم يقدمونه بعيدا عن حقيقته الموضوعية حيث يزعم " النقاد المتأثرون بهذا المذهب أن الأعمال الأدبية والفنية تعبير عن أمزجة الفنانين وطباعهم ، وأن تفسيرها على الوجه الصحيح يحتاج بادئ ذى بدء الى دراسة تلك الأمزجة والطباع "[2] . فهم يرجعون سلوكات الأفراد فى الحياة والمشاكل التى تعيشها بعض الطبقات الاجتماعية الى الجانب النفسى والى العقد المتولدة من أحداث مرضية ، بدلا من إرجاعها الى النظم والقوانين الإجتماعية التى تحدد العلاقات بين الناس ، والى الواقع الذى يتفاعلون معه ويتأثرون به . ولذلك رفضت الواقعية هذا المذهب لأنه كما يقول محمد مفيد الشوباشى : " ينكر حقيقة يتعذر إنكارها وهى أن الروابط الاجتماعية الناتجة عن نظام الحكم السائد هى ذات الأثر الرئيسى فى توليد المعتقدات وبعث أسباب الوفاق أو الشقاق وتحريك الميول الكريمة أو الذميمة ، وتطوير الطباع والغرائز الموروثة "[3] . فالعامل النفسى مرتبط أشد الارتباط بالعامل الاجتماعى الذى هو فى أساسه وليد الجانب المادى فى المجتمع . ومن ثم

1 — د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ،ص،210 .
2 — محمد مفيد الشوباشى : الأدب ومذاهبه ،ص،137 .
3 — م . ن . ص . ن .

فإن التعبيريين يهربون من الواقع ومن مجابهة قضاياه الى " الحقل الباطن "للأديب وما يختزنه من تجارب وانطباعات ومشاكل لا يتطلب تفسيرها العودة الى الواقع وقضاياه العامة المختلفة — حسب رأيهم — وإنما البحث في الحياة الفردية المتكونة من "وقائع خاصة وغرائز فطرية وتجارب موروثة وعقد نفسية"(1). والواضح أن هناك علاقة بين المذهب الطبيعي والتعبيري وان كانت هذه العلاقة تبرز أكثر بينها وبين "الفرويدية" التي يبدو أن أصحابها قد تأثروا بنظريات فرويد Freud (1856—1939م) في علم النفس وحاولوا تطبيقها في كتاباتهم، ذلك أن التعبيريين يرفضون الحديث عن وجود علاقة أو تشابه بين مذهبهم والطبيعية، و"يزعمون أن المذهبين يقعان على طرفي نقيض، فالطبيعيون ينتقون شخصياتهم من أحط الطبقات ويقتصرون على تصوير غرائزها الدنيا تصويرا سطحيا لا يستهدف هدفا كريما. وقد أسفر ذلك عن إشاعة التحلل الأخلاقي بين أفراد المجتمع. أما التعبيريون فهدفهم إصلاح الفساد الذي أشاعه الطبيعيون هدفهم تطبيب النفس البشرية عن طريق تشريحها وتشخيص الداء ووصف الدواء وتحقيق الشفاء"(2). ولكن شيئا من ذلك لم يتم لأن بحثهم كان بعيدا عن الواقع ومعطياته، بعيدا عن المجتمع وأنظمته المتحكمة فيه، فشأنهم في ذلك شأن كل المدارس الفردية التي تنادي بأفضلية الفرد على الجماعة وهي مدارس ترفضها الواقعية الاشتراكية وتعاديها.

6 — الفرويدية Freudisme(3) والنقد التحليلي النفسي: وإذا كان بعض هذه المدارس الأدبية لم يعرفها النقد العربي المعاصر بشكل واضح ممنهج كما هو الحال في الأدب والنقد الغربيين، فإن بعضها الآخر قد أخذ قسطا كبيرا عند نقادنا في الربع الثاني من القرن الحالي، وما تزال آثاره النقدية تبرز بين الفينة والأخرى. ونعني بذلك "المدرسة الفرويدية" أو التحليل النفسي، أو النقد النفساني، الذي تأثر به مجموعة من النقاد العرب أمثال عباس محمود العقاد في كتابيه "ابن الرومي حياته من شعره" (1940)، و"أبونواس الحسن بن هانىء" (1953). هذا الأخير الذي يعد من أهم الدراسات التطبيقية التي استفاد فيها العقاد بنظريات علم النفس الحديثة. وقد شاركه في الاتجاه نفسه أحمد محمد خلف الله بكتابه "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" (1947)، وكذلك محمد النويهي في كتابيه "شخصية بشار" (1951)، و"نفسية أبي نواس" (1953)، والدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه "التفسير النفسي للأدب" (1963)، وغيرهم من النقاد الآخرين الذين استفادوا في دراساتهم التطبيقية والنظرية من أصول التحليل النفسي الفرويدي. وقد أدى ذلك ببعض النقاد الواقعيين الى شن هجومهم على الفرويدية وإبراز مثالبها. فالتيارات الأدبية الحديثة من فرويدية

1 — محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه، ص. 136.

2 — م. ن. ص. 137.

3 — الفرويدية أو "مدرسة اللاوعي" تعود في أصلها الى العالم النمساوي سيجموند فرويد Sigmund Freud (1856—1939م) وتستند الى وجود "عقل لا واع" يتحكم في سلوكات الفرد ومواقفه.

وسريالية ووجودية هي في نظر الدكتور عبد المحسن طه بدر "عودة جديدة للانغلاق على الذات واستبداد كامل للداخل بالخارج وللاشعور بالوعي، ورؤية الحاضر الخضوع لجبرية الماضي ولا سيما مرحلة الطفولة. ويلغى الواقع في سبيل الحلم، ويحكم الاختيار تصور الفنان لا منطق الواقع، ويكمن خلف ذلك كله المرحلة الحضارية التي تمر بها الرأسمالية في أوربا ويدعمه منطق علم النفس التحليلي الذي يرى أن أساس السلوك البشري هو اللاشعور"(1). فالتأثر بالفرويدية من قبل بعض نقادنا لم يكن وليد حاجة اجتماعية أو ثقافية كما هو الشأن في الاتجاهات الأدبية الأخرى التي ارتبطت بالواقع وبحاجة المجتمع اليها، ولربما كان التأثر بها مرتبطا بأمرين اثنين حسب قول حسين مروة "أولهما جدة الطريقة في المجال التطبيقي لنقد الشعر العربي ودراسة أحد أعلام تراثه الشوامخ. فقد صدر كتاب العقاد عن ابن الرومي في وقت كان الجيل الأدبي فيه قد سئم الطرق التقريرية، والمعالجات اللفظية، اللغوية والبيانية، في النقد والدراسة، وملّ الأساليب التي تأخذ الأثر الفني من جوانبه الخارجية السطحية. وكان ذلك الجيل يتطلع الى جديد في النقد والدراسة يدخل الأثر الفني من جوانب أخرى تتصل بمناخاته الداخلية"(2). ولذلك كان الدافع عند بعضهم لا يعدو أن يكون مسايرة لما يظهر في أوربا من آراء ونظريات جديدة في دراسة الأدب ونقده. أما ثانيهما: "أنه لم تكن، يومئذ، أمام الجيل طريقة جديدة ظاهرة غيرها تقوى على تهديد سأمه من طرائق النقد الرتيبة. فقد كانت الواقعية الجديدة في النقد، لما تزل في طور التكون الجنيني، فلما ظهرت دراسة العقاد وجدت الميدان خاليا لها، فاجتذبت تطلع الجيل، وأخذت سبيلها الى النفوس دون منازع.. وكان من أثر ذلك أن سرت عدوى التحليل النفسي في النقد الأدبي الى بعض تلامذة العقاد، ثم جاءت مدارس النقد الجامعية المتأثرة بدراسات علم النفس الحديث، تسلك هذا المسلك ولكن على نحو من الجموح في تطبيق النظريات النفسية على دراسة الأدب"(3).

والواقع أن ما قاله حسين مروة يصدق على جميع الاتجاهات الأدبية والنقدية التي عرفها النقد العربي الحديث، وبخاصة في المرحلة الأولى من بداية ظهورها. ذلك أن الواقع الفكري والأدبي في الأقطار العربية مايزال بعيدا عن مستوى الانتاج المعرفي، لأن البيئة الثقافية العربية بأساليبها التقليدية لا توفر شروط الإبداع الفكري والفني، ولا تدفع المفكر والأديب الى تطوير وسائلهما ومناهجهما. مادام الوضع العام في المجتمع العربي يغلب عليه الطابع الاستهلاكي.

ويبدو من قول حسين مروة أن العقاد هو رائد مدرسة التحليل النفسي في النقد العربي وقد نوافقه على ذلك في المجال التطبيقي، أما الجانب النظري فقد سبقه اليه مجموعة من

1 — د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، ص. 23.
2 — حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص. 257.
3 — م. ن. ص. ن.

أبرزهم أمين الخولى الذى نشر سنة 1939 دراسة عن "البلاغة وعلم النفس" فى مجلة كلية الآداب التى كان لها الفضل فى نشأة هذا الاتجاه ، حيث كان أحمد محمد خلف الله وأحمد أمين يقومان بالتدريس لطلبة الدراسات العليا بكلية الآداب جامعة القاهرة سنة 1938 موضوع "علاقة علم النفس بالأدب" . وعلى كل فإن أول مواجهة رفض لهذا الاتجاه كانت فى أوائل الأربعينيات من قبل الناقد محمد مندور الذى دخل فى معركة نقدية مع أحمد محمد خلف الله رفض فيها إقحام النظريات النفسية فى دراسة الأدب ونقده . لأنه يرى أن تطبيق الفرويدية فى دراسة شعر ما يفسده ويفسد جماله ، وأن "كل حكم قيمي لابد راجع الى حكم واقعي"[1] . وهو يذهب فى ذلك مذهب الناقد الفرنسى جوستاف لانسون Gustave Lanson (1857ـ1934م) الذى يرى "أن ما نستطيع أن نأخذه عن العلماء هو النزعة الى استطلاع المعرفة والأمانة العقلية القاسية والصبر الدؤوب ، والخضوع للواقع والاستعصاء على التصديق ، تصديقنا لأنفسنا وتصديقنا للغير ثم الحاجة المستمرة الى النقد والمراجعة والتحقيق"[2] .

والحقيقة أن رفض نقاد الواقعية الاشتراكية للفرويدية مرتبط بتلك الدراسات النقدية التى جعلت من الأدب كما يقول حسين مروة : " مجرد أوعية لإفرازات الغرائز البدائية ، أو مجرد مداخن ينفث منها الحقل الباطن دخان الأكداس المضغوطة فى دهاليزه أجيالا من الزمن . . تحتبس أكداس العقد الجنسية والوراثات الوحشية والمبهمات من الأحلام والصور والرغبات الأنانية الفردية . . "[3] . ذلك أن الواقعية الاشتراكية "لاتنكر وجود مايسمى (بالحقل الباطن) وإنما تنكر وجود عقل باطن مستقل منعزل عن وعينا المدرك . . أما هذا الذى تسميه الفرويدية (بالعقل الباطن) فليس هو سوى جانب من الحقل الواعي يتصل به ويتفاعل معه ويختزن مايؤدى اليه من تجارب ومعارف وأحاسيس وأفكار . فهو يتطور معه كلما تطور الإنسان ، ويغنى بغنائه ويتسامى بتساميه مع تقدم الحضارات وإبداعات التاريخ ، حتى اذا احتاج كل منهما للآخر فى توجيه سلوك الفرد الشخصى والاجتماعي ونشاطه الفنى ، أنجده بما اكتسبه واختزنه من تجارب الحياة الخارجية الواقعية الموضوعية "[4] . ومن ثم فإن النقاد الواقعيين الاشتراكيين ينظرون الى الفرويدية على أنها جاءت لتبرير سلوكات الأفراد فى المجتمعات البورجوازية الرأسمالية ، وبخاصة عند الفئات المترفة جدا المتحللة من الثقافات المتقدمة . ذلك أن التصارع الذى تفترض الفرويدية وجوده فى الحقل الباطن " بين غرائزنا وعقدنا البدائية والمكتسبة ، ينتج الغلبة للغرائز والعقد البدائية على الغرائز والعقد المكتسبة من الثقافة والمعارف والتجارب والتطور الحضارى للإنسان"[5] . وكأنّها تريد أن تقول بأن الانحلال الاجتماعى الذى تعيش فيه الطبقة البورجوازية هو أصل

1 ـ د . محمد مندور : فى الميزان الجديد ، دار نهضة مصر بالفجالة القاهرة ، 1973 ، ص. 122 .

2 ـ لانسون ، وماييه : منهج البحث فى الأدب واللغة ، تر. محمد مندور ، ملحق بكتابه "النقد المنهجى عند العرب" . دار نهضة مصر بالفجالة القاهرة ، 1972 ، ص. 408 .

3 ـ حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ، ص. 258 .

4 ـ م . ن . ص . 270 .

5 ـ م . ن . ص . 269 .

فينا ، وأن ماتمارسه يخرج عن إرادتنا ووعينا ، فالحقل الباطن هو الذى يتحكم فى سلوكاتنا ويملى علينا مواقفنا .

إن الفرويديين كما يقول حسين مروة : " يرون مظاهر الحب المشوه عند تلك الفئات المنحلة ، ولكنهم لا يجرأون ، أو لا يريدون ، أن يعترفوا بالمصدر الحقيقي للانحلال الشائع فى العلاقات الإنسانية والاجتماعية لدى تلك الفئات التى تطفو على سطح المجتمع ، فيرجعونها الى بدائية كامنة مندسة فى الحقل الباطن غير متأثرة بتطورات التاريخ ، معتمدين الرأى بأن هذا الحقل الباطن (لا يصل اليه وعينا المدرك) " (1) . فهم يعزلون الفرد عن واقعه ومجتمعه حتى أنه أصبح لا يعامل الا باعتباره كائنا قائما فى الفراغ لا مخلوقا اجتماعيا تتمثل فيه مواضعات المجتمع وتطلعاته . وهو ماوقع فيه النقاد الذين تأثروا بالمنهج الفرويدى فأرجعوا سلوكات الأفراد ومواقفهم الشخصية الى غرائز الجنس والعقد النفسية . من ذلك ماقدمه العقاد ومحمد النويهى فى دراستيهما لشعر أبى نواس ، حيث بنى الأول تفسيراته لما سماه بـ"آفات أبى نواس "على الظاهرة النفسية المعروفة بـ"النرجسية narcissisme " وهى ولع الإنسان بذاته وسهه لها . بينما أرجع الثانى سلوكات أبى نواس فى شعره الى "الشذوذ الجنسى" وكل منهما يرجع بذلك الى "الحقل الباطن " الذى يمثل عندهما "الحكم المطلق المسيطر على تصرف الرجل وسلوكه الشخصى والنفسى والفنى ، وكلاهما يقيم للحقل الباطن سلطانا على الشخصية الإنسانية لا ينازعه سلطان . فلا الحقل الواعى ، ولا الإرادة الإنسانية المدركة المختارة ، ولا مخزون الثقافات المكتسبة من تجارب الأفراد والمجتمعات وتقدم التاريخ وتطور الحضارات ، لا شيء من هذه يملك القدرة على كبح جماح هذه (الدسيسة) الفرويدية العنيدة المتجبرة ، أو على التلطف بترويضها ، أو بالأقل التماس أدنى درجات الانسجام بينها وبين أعراف المجتمع الذى تعايشه !" (2) . وهو ما تتجه اليه الواقعية الاشتراكية باعتمادها العامل الاجتماعى أساسا فى تفسير هذه السلوكات . ومن ثم فإن النقد الواقعى يرى فى شعر أبى نواس تأثرا واضحا يعكس خصائص بيئته وعصره ، حيث نجد حسين مروة يتساءل :"لماذا لا يجد العقاد والنويهى تفسيرا لظاهرة المجاهرة عند أبى نواس ينبثق من العلاقات الاجتماعية القائمة فى بيئة الشاعر وعصره ، أي من ظاهرات الانحلال الاجتماعى الشائعة يومئذ فى تلك البيئة ، الى جانب ظاهرات الرياء والنفاق عند الفئات الحاكمة والأغنياء الذين كانوا يقترفون أبشع الموبقات ، ويتظاهرون أنهم من حماة الأخلاق والشرائع ، فيسخر بهم أبو نواس ويتحدى رياءهم ونفاقهم" (3) . وإن كان النقاد الواقعيون يرفضون شعر أبى نواس لا لخمرياته ولهوه ، ولكن لأنهم لا يجدون فيه الإحساس بالمسؤولية الاجتماعية التى يؤمنون بها . فالفنان

---

1 ـ حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ، ص. 270 .
2 ـ م . ن . ص . 267 .
3 ـ م . ن . ص . 268 .

المسؤول كما يقول سلامة موسى : "يلتزم الأخلاق السامية ، بل هو يوسم أخلاقا تسمو على مايجد في الأمة ويدعو بها الى الخير والشرف"[1] . وهو مالم نجده في شعر أبي نواس الذى لم يستطع أن يتحمل هما من هموم مجتمعه ، فهرب الى عالم اللذات يكشف خباياه ، ويجهر برذائله متحديا بذلك مجتمعه ، ومقدما له صورته الحقيقية التي لاتبدو لعامة الناس، والواقع أن الهروب كما يرى حسين مروة "ليس ظاهرة سلبية دائما بل كثيرا ماكان الهروب نفسه دخولا في صميم المشكلة من حيث لا يقصد"[2] . وهو مايبدو واضحا في كثير من أشعار أبي نواس لن ربطت بالواقع الاجتماعي والسياسي لعصره . ولكن من الواضح أيضا أن العامل الاجتماعي وحده لا يكفي في تفسير النص الأدبي ، وفي معرفة حقيقة العملية الابداعية ، ولذلك فإن الاستعانة بالنظريات النفسية شيء ضروري كما يبدو لي لاسيما إذا أدرك الناقد حدود استعمالها ، لأن الإشكالية المطروحة هي ذاتية الاديب ودورها في العملية الإبداعية ، فالظروف الاجتماعية الواحدة قد يكون تأثيرها مختلفا من شاعر الى آخر بسبب مجموعة من العوامل الأخرى — منها النفسية — التي تتطلب العملية النقدية العودة إليها .

ومهما يكن فإن رفض النقاد الواقعيين الاشتراكيين للفرويدية يعود حسب رأى حسين مروة الى "كونها تناقض قوانين التطور في الحياة وفي الانسان"[3] ، وتقفز على الواقع والمجتمع لتستقر في الذات الفردية . فالفرويدية أو "مدرسة اللاوعي" كما يسميها الدكتور لويس عوض "تقوم على محاداة العقل ومحاداة الواقع بالمعنى المكشوف المألوف ، وتلتمس خلاص الانسان بالتمسك بما في الإنسان من قيم ونوازع وغرائز واستعدادات فطرية قبل أن يفسد العقل فطرة الانسان أو يشلها من النمو"[4] . لذلك يرى الدكتور لويس عوض بأنها من المدارس المهمة الخطيرة التى تعادى الاشتراكية وتحاربها ، لأن هذه الأخيرة تعتمد العلم وتستند الى الواقع في أدبها ، وهو ما ترفضه الفرويدية والحركات المتفرعة عنها ، التي ترى بأن "العلم والعقل هما العوامل الفظيعة التى تشل فطرة الانسان وتصدها عن تحقيق ذاته تحقيقا كاملا ناجحا بممارسة غرائزه وعواطفه ونوازعه الفطرية"[5] .

وقد تساوى في ذلك كل من فرويد الذى يعتبر الفن نتاجا للاشعور أو العقل الباطن ، ومحوره "الليبيدو" libido أو الرغبات الجنسية والغرائز والنزعات الباطنية المكبوتة ، وأن الفن هو نوع من "التسامى" يتحقق فيه الاندماج بين الشعور واللاشعور ، وتلميذه السويسرى كارل يونغ Karl Young (1875—1961م) الذى اقترن اسمه بـ"اللاشعور الجمعي" ونظرية الإسقاط" ، حيث يرى بأن "اللاوعي أو العقل الباطن كما يسمى

---

1 — سلامة موسى: الأدب للشعب ،ص. 30 .

2 — حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ،ص. 271 .

3 — م . ن . ص . 273 .

4 — د . لويس عوض : الاشتراكية والأدب ،ص. 33 .

5 — م . ن . ص . 34 .

ليس محصوره (الليبيدو) أو الرغبة الجنسية كما يذهب فرويد .. بل هو أشمل من هذا وأعم لأن الرغبة الجنسية لاتتجاوز أن تكون إحدى مقومات الحقل الباطن وليس الليبيدو أو الحاسة الجنسية وحده هو الذى يورث ، وانما تورث من جيل لجيل مجموعة كاملة من الخصائص النفسية المميزة ، بمثل ماتورث مجموعة كاملة من الخصائص العضوية المتميزة من جيل لجيل" وهو فى حقيقته لم يخرج عما قاله فرويد ، ولكن أضاف إليه هذا الجانب المتكون من الرواسب الباقية فى النفس والتى قد تعود الى آلاف السنين . ولعل هذا ماجعله ينظر الى الفن على أنه ليس حصيلة نفوس شاذة كما يرى فرويد ، وانما هو حصيلة نفوس ممتازة . والواقع أن "اللاشعور الجمعى" اليونغي قد جعل تكوين الانسان النفسى يرجع الى التجارب الإنسانية الأولى والخصائص النفسية الممتدة عبر تاريخ الأجيال ، بحيث يرى أن الإنسان يولد وهو يحمل فى عقله مجموعة من هذه السمات التى تربطه من حيث التكوين النفسى والعضوى بمجتمعه ، ذلك أنه " لم يجعل توريث هذه الخصائص النفسية والتجارب الإنسانية الأولى شيئا فرديا ينتقل من فرد الى فرد كما يورث الأب ولده لون عينيه أو طول أنفه أو تكوين جسده ، وإنما جعل توريث هذه الخصائص النفسية والتجارب الإنسانية الأولى شيئا جماعيا تتميز به سلالة عن سلالة ، وجنس عن جنس"[2] . وهو مايحطى تدعيما لدعاة التمييز العنصرى من ناحية ، ويؤكد ما سبق أن قلناه عن التحليل النفسى الفرويدى وهو أنه جاء لتبرير سلوكات الطبقة البورجوازية الرأسمالية من ناحية أخرى . ولكن كل هذا لاينفى وجود جوانب علمية إيجابية تستحق الاهتمام خاصة وأنها تقدم مساعدة كبيرة لفهم الواقع و"سيكولوجية الجمهور" .

7ـ الدادية dadaisme : وهكذا ومع تطور الأحداث العامة التى انتهت بنشوب الحرب العالمية الأولى وما خلفته من محن وويلات ، جعلت بعض النزعات تبرز الى الوجود نتيجة لما أصاب الإنسانية ، حيث " تصدعت القيم ، وهانت الحياة على الانسان بعد أن رأى الفساد يتربص به فى كل مكان ، فنشأت نزعة جارفة للتحلل من الأخلاق وانتهاب اللذات بل وخطفها قبل أن تفنى الحياة ، وتخرفى العدم ، وبالتالى نزعة تحرير الغرائز والرغبات المكبوتة فى النفس البشرية ، وإشباع هذه الغرائز والرغبات إشباعا حرا طليقا لا يخضع لأى قيد ولا تردعه أية مواضعة من مواضعات المجتمع ، ولم تقتصر هذه النزعة على الحياة بل امتدت الى الفن والأدب اللذين يصدران عن هذا النوع من الحياة"[3] . فظهر أولا ماسمي بـ"الدادية" dadaisme التى حاولت تفسير الصراع الطبقى وما ينجم عنه من آلام فأرجعته الى طبيعة الإنسان الحيوانية . ولذلك رفضت كل "المثل الفكرية والقيم الأخلاقية السائدة بعد أن زعزعتها ويلات الحرب وصدعت أركانها ، وأحدثت شرخا عميقا فى المنظام

---

1 ـ د . لويس عوض: الاشتراكية والأدب ، ص. 34 .

2 ـ م . ن . ص . 35 .

3 ـ محمد مندور: الأدب ومذاهبه ، ص. 147 .

التقليدى للمجتمع الأوربى . ولم ير أولئك المفكرون خلا ما من الأزمة التى يعانيها مجتمعهم إلا فى هدم القديم والتحرر من ربقته ، وذلك بالتحلل من سيطرة العقل وقواعده التى شرعها للناس . وكان أول ما نادوا بضرورة الفصل بين العقل والشعور ، وبين الفكر والتعبير . فهى تعتمد على تنحية العقل فى تحقيق أهدافها الفوضوية "(1) .

إن الدادية أو الدادائية مذهب فوضوى يتخذ من الهدم والتدمير لجميع النظريات والأنظمة السابقة مبدأ جماليا له ، الشيء الذى جعله يكون أقرب الى ثورة فكرية منه الى حركة فنية . ذلك أنه لا يمثل الا الفوضى بكل ماتحمله الكلمة من معان ، ولا يدل إلا على هروبه وتقهقره أمام صراع الحياة وأحداث الزمان . إذ فى تقهقره يحطم جميع القيم والمعايير والنظم التى اصطلح عليها بنو الإنسان . ولذلك فهو لم يستمر كثيرا حيث سرعان ما امتد الخلاف الى مكونيه ، فانفصل عنهم أندريه بريتون André prithon (1896ـ1966م) مكونا مذهبه الجديد الذى اطلق عليه اسم "السريالية" أو مافوق الواقعية ، وذلك سنة 1924 ، مستفيدا من المذهبين السابقين الفرويدية والدادية ، وإن كان الأول قد أخذ القسط الأكبر فى مذهبه .

3ـ السريالية surrealisme : إن السريالية تهدف الى "تحرير خيال الانسان وفنه وسلوكه تحريرا تاما من ربقة العقل الواعى والمنطق المترابط"(2) . حيث تزعم أن هناك واقعا فوق هذا الواقع الموضوعى أوخلفه وهو "واقع اللا وعي " الذى تهدف الى تحريره وكشف خباياه النفسية ، وأسراره اللا شعورية ، وما هو كامن فى أعماقه من أماني وأحلام وكبت وحرمان وعقد ونزعات وميول ، وما الى ذلك . . ومن ثم فهى تنتقل من العالم الواقعى الى عالم الرؤى والأحلام حيث تتقنع الصور وتحاط فيه الأشكال بالغموض ، وينعدم البناء المنطقى ، ويتحول العمل الفنى عندهم "الى مايشبه هذيان الحواس ، وبخاصة عندما يلجأ السرياليون الى الطرق المصطنعة كالأفيون وغيره لإطلاق المكبوتات فى النفس ، ثم عندما يحاولون تسجيل هذا المكبوت فى لوحات أوقصص أو مسرحيات غامضة مضطربة ، أو هاذية محمومة ، قد لا يدركون هم أنفسهم لها معنى ، ولا يحددون هدفا ، وهى بالرموز والأحاجى أشبه منها بالأدب أو الفن ، مهما حاولوا أن يجعلوا من هذه الحمى مذهبا أدبيا أو فنيا "(3) . لذلك كثيرا ما نجد النقاد يرفضون هذا المذهب ولا يدخلونه فى "عداد المذاهب الأدبية والفنية ، لأنه فى الواقع لم يضع أصولا وقواعد أدبية أو فنية . وانما كل همه هو إطلاق المكبوتات النفسية ومحاولة تسجيلها فى الأدب والفن ، دون تقيد بأصل أو قاعدة "(4) . والواضح أن مثل هذا الأدب أو الفن

1 ـ محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص 138 .
2 ـ د . لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص 35 .
3 ـ د . محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص 47 .
4 ـ م . ن . ص . 148 .

مرفوض عند النقاد الواقعيين الاشتراكيين الذين يتخذون من المادية الجدلية أساسا لفلسفتهم الفكرية ومن الواقع الموضوعي مادة فنهم ، فهم يواجهون الواقع و مشاكله دون تهرب منهم ، ولذلك فهم لا يلتقون مع السريالية التى تلغى المنطق والعقل من فكر الانسان ، وتجره بعيدا عن حياته الخارجية نحو ما سمته بتحرير العقل الباطن من العقل الواعي . وقد بين الدكتور لويس عوض موقفه من هذه المدرسة موضحا أسباب رفضه لها ، حيث يقول : " ونحن نصف مدرسة اللا وعي بأنها مدرسة لا تستقيم مع الفهم الاشتراكى للأمور ، لأنها تقوم على الهرب من مشكلات المدنية الحديثة ، وتحاول حل مشاكل العلم والعقل بالانسحاب الى عالم الحلم والوهم ، والهرب من مشاكل الواقع" (1). ولكن هذا لم يمنع بعض النقاد الواقعيين من ذكر بعض ايجابيات السريالية بصفة خاصة ومدرسة اللا وعي أو العقل الباطن بصفة عامة، التى " كشفت عن بعض عوامل الفساد فى الحضارة الحديثة ، وبينت سفاهة الاعتماد على العلم وحده ، وعلى العقل وحده ، وعلى المنطق وحده ، فى حل مشكلات الانسان . فليس هناك من يجادل فى أن تعليب البشر فى قوالب متشابهة سواء فى المعرفة أو فى الرأي أو فى الذوق أو فى السلوك هى إحدى هذه الكوارث الأليمة التى أنزلتها حضارة الآلة بالانسان" (2). وهى التهمة الموجهة أيضا الى الواقعية الاشتراكية التى تستند الى العلم فى فهم الواقع ، والتركيز على الجانب المادى المحسوس ظنًا منها بأنه الواقع الحقيقى والوحيد ، فى الوقت الذى نجد فيه هذا الواقع العقلى المادى لا يستوعب الواقع الروحى ولا الجوانب الخفية من الحياة الانسانية التى تتحكم فى كثير من الأحيان فى سلوكاتنا وتوجه رؤيتنا .

وعلى الرغم من أن الواقعية الاشتراكية كما يرى الدكتور لويس عوض "لا تحل مشكلة الآلة بالهرب من الآلة ، ولا تحل مشكلة العلم بالهرب من العلم ، ولا تحل مشاكل الواقع بالهروب فى عالم الأوهام ، وانما تحل الاشتراكية كل هذه المشاكل بالاعتراف بالعلم وصناعاته وبالعقل وثمراته ، وهى فى اعترافها هذا بضروريات الواقع وضرورات المدنية الحديثة تحاول أن تنقذ حرية الانسان وشخصيته وفرديته التى لا تؤذى المجموع ، وتحاول أن تحافظ على فطرته السليمة وعلى غرائزه النافعة ، بل وتحاول أن تنمي فيه القدرة على الحلم وطليق الخيال ، لا كمهرج عاجي يهرب اليه من الواقع المرير ، ولكن كأداة ايجابية يقتحم بها الانسان ماوراء الواقع ويشيع بها الحق والخير والجمال على وجه الأرض" (3) . وعلى كل فإن السريالية رغم فلسفتها الانهزامية ورؤيتها السلبية لا تعدم فيها جوانب ايجابية مرتبطة بالظروف التاريخية التى أوجدتها ، حيث يحددها محمد مفيد الشوباشى "ثورة على

---

1 ـ د . لويس عوض: الاشتراكية والأدب ،ص. 38 .

2 ـ م . ن . ص . 39 .

3 ـ م . ن . ص . ن .

المجتمع الرأسمالي البالي وعلى مثله الفكرية وقيمه الأخلاقية ومفاهيمه الأدبية "[1]. ولذلك استطاعت أن تنشئ جسرا مع الواقعية الاشتراكية ، وخاصة في أثناء الحرب العالمية الثانية حيث برز نوع من التوافق السياسي والفني جعل بعض أدبائها يميلون الى الاشتراكية ويأمرونها بتخليهم عن الذاتية والتوجه نحو الالتزام الإنساني . ولعل أبرز هؤلاء لويس أراجون Louis Aragon (1897 — 1982م) . وقد استفاد بعض أدباء الواقعية الاشتراكية من مبادئها الفنية وبخاصة عنصر التهكم والفكاهة ، الشيء الذي يؤكد أن الواقعية الاشتراكية رغم تشدد مواقفها تجاه المذاهب الأدبية المثالية الا أنها لاتمانع في الاستفادة من الجوانب الإيجابية التي تخدم غايتها وتحقق هدفها ، كما تسمح لها بالتنوع والتجديد في المجال الابداعي من أجل تقديم رؤية شمولية للواقع وقضاياه ، فهي كما تبدو عند نقادها المتشبعين بأفكارها ضد كل تزمت وجمود خلافا لماتجده عند بعض أتباعها . ولا أظن أن الاستفادة من تجارب الآخرين وتمثل إيجابياتهم يسيء الى الواقعية أو يجعلها تنحرف عن مسارها وغايتها ، بل إن تقوقعها وجمودها هو الذي سيؤدي بها حتما للانحراف والتخلف والابتعاد عن مبادئها الثورية . فالواقعية الاشتراكية ترتبط رؤيتها بالواقع المنشود وليس بالواقع القائم .

ونختم حديثنا عن السريالية بالقول أنها كانت مذهبا في الحياة أكثر منها طريقة فنية ، وقد وجدت في الفنون التشكيلية مكانتها ، وذلك بعد تذبذب أدبائها بين الماركسية والسريالية ، حيث تسلم الرسامون زعامتها وبرز في ذلك سلفادور دالي Salvador Dali (1904—1988م) ، وبيكاسو Picasso (1881—1973م) ، وغيرهما كما تأثر بها بعض أدبائنا العرب حيث عرفت مصر في أواخر الثلاثينيات تأسيس "جمعية الفن والحرية" من قبل الفنان التشكيلي جورج حنين (ت عام 1973م) ، وكان هدفها الدفاع عن حرية الفن والثقافة ونشر المؤلفات الحديثة . وامتد أثرها بعد ذلك الى أجزاء أخرى من الوطن العربي كسوريا ولبنان والعراق ، حيث مايزال بعض معتنقيها يشطون ضمن اتجاهها . ولعل أبرز هؤلاء الشاعر العراقي عبد القادر الجنابي المقيم في فرنسا الذي مايزال متحمسا لها ومدافعا عنها .

وعلى كل فإن إشكالية الواقعية في النقد العربي المعاصر تتضح من خلال علاقاتها بهذه المذاهب الأدبية المثالية المعادية للفكر والثقافة والأدب الاشتراكي ، متمثلة في الغاية أو المهمة الموكلة للأدب والتي يحددها كل مذهب حسب منطلقاته الفكرية والفنية . ومن ثم فهي تكاد تنحصر في المضمون الذي يصدر عن هذه المنطلقات ، وينعكس في أعمالها الفكرية والأدبية .

---

1 — محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص. 139 .

إن الصراع بين الواقعية والمذاهب الأدبية الأخرى أوسع ، الشيء الذى لا يمكن حصره فى هذه الصفحات القليلة التى تهدف فى الدرجة الأولى الى طرح الإشكالية من خلال كشف معوقات الواقعية انطلاقا من رؤية النقاد الواقعيين العرب لها . ومن ثم فإن الغاية ليست الإحاطة بهذه المذاهب كلها ، ذلك أن الواقعية تعد من المذاهب الأدبية المعمرة التى عاصرت مجموعة من المذاهب الفكرية والأدبية المناوئة للإشتراكية وللفن الاشتراكى ، سواء كان ذلك فى رحلتها عند الغربيين أو عند العرب .

9 — الوجودية L'existentialisme : ومن المذاهب الأدبية الأخرى التى دخلت الواقعية الاشتراكية معها فى صراع رغم صدورها عن الفلسفة المادية نجد "الوجودية" التى كان لها تأثير كبير على الأدب والفن خاصة بعد الحرب العالمية الثانية . وإن كانت الوجودية قد ظهرت كفلسفة قبل ذلك بسنوات ، وذلك على يد الفيلسوف الدانماركى كيركيغارد Kierkegaard (1813—1855م) الذى يعد الأب الأول للوجودية . ثم نمت أفكاره وتطورت من قبل الفيلسوفين الألمانيين كارل ياسبرز Karl Jaspers (1883—1969م) ، ومارتن هيدجر Martim Heidegger (1889—1976م) . ودخلت مجال الأدب وانتشرت أفكارها عن طريق الفنون الأدبية وذلك على يد الفلاسفة الفرنسيين أمثال غابريال مارسيل Gabriel Marcel (1889—1973م) ، وجان بول سارتر Jean Paul Sartre (1905—1980م)

وقد اقترنت الوجودية فى أذهان عامة الناس باسم سارتر ، وعلل الدكتور عبد الرحمن بدوى ذلك بقوله : " وعلة هذا الذيوع أنه أديب وناقد مسرحي ممتاز ، وأنه اشترك فى الشؤون العملية السياسية ، فأضحى اسمه يتردد كثيرا وبمناسبات متنوعة ، وأنه واضح الاسلوب لاذع القلم ، عنيف الخصومة ، ميال الى الجدال والكفاح ، وكل هذه عوامل فعالة فى اكتساب الشهرة ، بل وفى فرضها على الناس فرضا . أضف الى ذلك أنه كان أشجع الفلاسفة الوجوديين فى استخلاص النتائج الفكرية التى تمس معتقدات الناس ومذاهبهم ، ثم صياغة هذه النتائج فى عبارات ملتهبة متحدية فى كثير من الأحيان "(1) . فالوجودية كما يفهم من اسمها هى فلسفة الوجود ، أو بمعنى آخر ترى أن الوجود سابق للماهية ، حيث وضح سارتر ذلك بقوله : "إننا نعنى أن الإنسان يوجد أولا ثم يتعرف الى نفسه ، ويحتك بالعالم الخارجي فتكون له صفاته ، ويختار لنفسه أشياء هى التى تحدده "(2) . وهو بذلك يخالف مبدأ الفلسفة الكلاسيكية التى ترى أن لكل شيء صورة مثالية مجردة هى التى تحدد ماهيته أو جوهره ، وهى سابقة على وجوده . بينما تقول الوجودية بأولوية الوجود على الماهية . وترى أن الرأى الأول اذا أمكن تطبيقه "على جميع الكائنات فهو لا ينطبق على الإنسان لأن الانسان لا يتكيف بماهيته ولكنها هو الذى

---

1 — د . عبد الرحمن بدوى : دراسات فى الفلسفة الوجودية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 / 1980 ، ص 261 .

2 — جان بول سارتر : الوجودية مذهب إنساني ، قدم له . د . كمال الحاج . مكتبة الحياة ، بيروت ، 1973 ، ص 44 .

يكيفها . وكان سارتر أول من فرق هذا التفريق ودلل على صحته بأن الإنسان يوجد أولا ثم يتجهد صيرورته ويحددها بإرادته ، وهو يختلف بذلك عن سائر الكائنات ... ومن هنا تنبع مسؤوليته . فكل تصرف من تصرفاته هو في حقيقة الأمر تكييف لشخصيته وتحديد لمعنى حياته"(1). ولذلك يرى الوجوديون أن الواقعيين الاشتراكيين ناقضوا أنفسهم حينما قرروا أن الفكر انعكاس للمادة ، وأن الأسلوب المادي في الحياة هو الذي يقرر الأسلوب الفكري . فالبنية الفوقية وما تشتمل عليه من نظم ثقافية وفكرية هي في نظر الفلسفة الماركسية وليدة البنية التحتية أو الجانب المادي في المجتمع . ووجه التناقض في نظر الوجودية يتمثل في أن الواقعية الاشتراكية ترى "أن الذات انعكاس للنشاط المادي والاقتصادي فهي موضوعية مطلقة فكأنهم ألغوا الذات ، وهم بعد ذلك يتوجهون الى الذات نفسها ليطالبوها — باسم هذه الموضوعية — أن تلغي نفسها ، لتصير موضوعية ، ففي الحالة الأولى كانت الذات انعكاسا ، فصفتها سلبية ، وهي شيء من الأشياء ، في عالم هي فيه محكومة بعوامل مادية . فكيف بعد ذلك يطلبون من نفس الذات أن تصدر حكما على قيم مطلقة نتيجة لأحكام عقلية ، على حين يستلزم صدور هذا الحكم عن الذات استقلالا لها في نشاطها عن المادة"(2). فالإشكالية كما تبدو تنحصر في قضية علاقة الذات بالموضوع أو الوجود بالماهية . فالوجودية تعطي القيمة كلها لذات الإنسان الموجود ، وترى أن الوجود يسبق الماهية فالأساس العام عندها هو إنكار وجود ماهية سابقة وعدم التسليم إلا بالوجود فحسب ، وجود الذات الفردية أو شعور الإنسان بوجوده . وقد استفادت في ذلك من فلسفة ديكارت ، وبخاصة قوله الشهير "أنا أفكر إذن فأنا موجود" ، غير أن الوجوديين حصروا ذلك في شعور الإنسان بوجوده ، وأنكروا الماهية وكذلك عالم المثل الذي قال به أفلاطون قبل ذلك . الشيء الذي قادهم الى إنكار وجود الإله والتنصل من القيم الأخلاقية المتوارثة ، لأنها تمثل في نظرهم قيودا تحول بينهم وبين التقدم . والواضح أن هذه النظرة الوجودية بعيدة عن الصواب حتى عند النقاد الواقعيين ، لأنها كما يقول محمود أمين العالم : " تنكر الحقيقة الموضوعية للواقع الإنساني ، ذلك لأنها تعد الحقيقة الوجودية الأصيلة هي الوجود الذاتي الفردي . أما ما دون ذلك فضلال وتشتت"(3). وهو ما ينفيه الواقع ، حيث تؤكد مختلف أنواع العلوم النفسية والاجتماعية والتاريخية " أن الذات الفردية موجودة بالفعل لا كعنصر منعزل مستقل تماما ، بل كجزء من وضع اقتصادي واجتماعي عام"(4). فوجود ذات الفرد مرتبط بالظروف العامة المحيطة بها ، حيث تتأثر في المرحلة الأولى من تكوينها بهذا الواقع وظروفه ، ثم تعود بعد ذلك فتؤثر في هذا الواقع وتعمل على تغييره . وهو

---

1 — محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص، 139 .

2 — د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص، 339 .

3 — محمود أمين العالم . . : في الثقافة المصرية ، ص، 98 .

4 — م . ن . ص . ن .

وهو ما تذهب إليه الواقعية الاشتراكية التي ترى "أن الإنسان يقع تحت سيطرة الواقع المحيط به ، ويستمد منه خواطره وأحاسيسه ، ولكنه يعمل على تغيير ذلك الواقع فيتغير بمقدار ما يطرأ على الواقع من تغيير ، ولكن وجودية سارتر ترى أن الإنسان يتكيف بذاته أو بالتصرف الذاتي الذي يختاره بمشيئته "(1) . فهي تعزل الفرد من وضعه الاجتماعي وسياقه التاريخي وتنظر إليه على أنه عالم قائم بوحده ، ولا سبيل لفهمه إلا بالبحث " عن حقيقته في أعماق أعماقه الباطنة ، في مشاعره وعواطفه وانفعالاته الغامضة ، من قلق وقنوط وفقدان للمعنى ورغبة في الموت ، ويعدونها النسيج الأصيل لوجود الإنسان ، ولكنها في الحقيقة مشاعر وعواطف وانفعالات ناتجة عن عملية العزل والانفصال التي يقوم بها الموقف الوجودي "(2) . فالوجودية لم تنظر الى تلك المشاعر والانفعالات على أنها أحداث طارئة مرتبطة بالظروف والأوضاع العامة التي يعيش فيها الإنسان ، وبالتالي تعمل من أجل القضاء عليها وتجاوز ذلك الواقع وتلك الأسباب ، وإنما وجدت فيها أساس الوجود فركزت على الجانب المعرفي الذاتي للفرد بعيداً عن نسيجه الإجتماعي والتاريخي . وبذلك مثلت عملية الهدم لكل شيء من أجل شيء واحد وهو تحرير الفرد وجعله سيداً لنفسه ومحققاً لوجوده . ولذلك لا نستغرب رفض الواقعية الاشتراكية للوجودية ومبادئها المتمثلة في الحرية ، والمسؤولية ، والإلتزام . لأن المفاهيم التي تسقطها على هذه المبادئ تؤدي الى حالة من الفوضى التي تنتهي بنوع من اليأس والقلق والإحساس بالغربة . لاسيما أن الوجودية كما يقول سلامة موسى : " تندغم فيها السياسة والدين والفلسفة . . وهي سياسية من حيث أنها تخاصم المذهب الاشتراكي الماركسي . وهي دينية من حيث أنها تلغي الغيبيات التي يرتكز عليها الدين . ثم هي أيضاً تأخذ مكان الدين في تعيين الأخلاق والقيم الإنسانية . ثم هي فلسفية أو هذا ما تزعمه من حيث أنها تعالج جميع المشكلات التي يعالجها الفلاسفة كالمبدأ أو الميعاد ، والمصير ، والأسلوب ، والكائن البشري بين كونه وبين خلاصه ، أو بين نشأته وبين نضجه "(3) . ومن ثم فهي تختلف عن الواقعية الاشتراكية : ذلك أن الواقعية تؤمن بالإزدهار القائم على التطور . فالجديد عندها يقوم على أساس سابقه ، وهو ينبع منه وينمو على حسابه حتى يستهلكه ويحل محله . خلافاً للوجودية التي تحطم كل ما هو قائم وتمحوه من الوجود قبل أن تتولى عملية البناء ، وأي بناء يتأسس بعد أن يكون المجتمع قد تحطمت عراه وتمزقت أوصاله ، ولم يعد هناك وجود لمثله وقيمه الإجتماعية . فهي كما يقول محمود أمين العالم : "دعوة مريضة لتفتيت الروابط وتمزيق العلاقات ، والتحالفات والاتحادات ، وتلقين الإنسان الحديث روح الهزيمة والموت أو روح الانتصار الرومانسي الأجوف من أيّ معنى جديّ . ولهذا ، ظن

---

1 ــ محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص، 140 .

2 ــ محمود أمين العالم ، . . : في الثقافة المصرية ، ص، 98 .

3 ــ سلامة موسى : الأدب للشعب ، ص، 105 .

الوجودية ليست طريقا ثالثا كما يدّعي أصحابها ، بين اليمين واليسار ، بل هي طريق واضح للنكوص والهزيمة والرجعية"(1).

إن الأدب الوجودي يعكس ميولات ونزعات الأفراد فهو أدب ذاتي ، أما الواقعي فيحاول الجمع بين الذات الفردية ورؤاها والواقع الموضوعي الخارجي ، باعتبار ذات الفرد جزءا منه ومن المجتمع ، فهو يستمد موضوعاته من واقع الحياة والمجتمع ، ويعكس طموحات الطبقة المكافحة في سبيل التقدم ولذلك فهو لا يتورع من كشف نواحي الانحلال والجوانب السلبية التي تقف عائقا أمام تطور المجتمع ، في الوقت الذي يكشف فيه أيضا نواحي القوة والخير ويعمل على توجيهها وتنميتها من أجل تحقيق الأهداف التقدمية . فالوجودية نزعة فردية ، أما الواقعية فاتجاه اجتماعي تتسم رؤيته للواقع بالشمولية . فهي كما يقول محمد مفيد الشوباشي ترى "أن الناس يخضعون لضرورات الحياة وأن أصحاب المال والسلطان المتحكمين في هذه الضرورات يتوسلون بها لاستعباد الشعوب . ولا حرية إلا بخلع نير أولئك المستبدين وتقويض أركان نظامهم الاستعبادي ، ولكن سارتر الذي كان في بادئ الأمر محاديا للاشتراكية لم ير مشكلة الحرية مشكلة اجتماعية مرتبطة بالأوضاع الاقتصادية ، بل رآها مشكلة فردية وظن أن الفرد يملك دائما حرية التصرف ويستطيع تحقيق حريته بمجرد اختيار المسلك الذي يسلكه في كل موقف من المواقف . . إنه ينظر الى الأمر من وجهة نظر الطبقة الميسورة التي ينتمي إليها"(2).

والحقيقة أن الوجودية قد أثارت جدلا واسعا بين النقاد الواقعيين العرب على الرغم من أن أثرها في الأدب العربي كان محدودا جدا بالمقارنة مع تواجدها في الفلسفة . فقد كان النقاش محصورا في دائرتي الحرية والإلتزام وموقف كل من الواقعية الاشتراكية والوجودية تجاه هذين المبدأين الأساسيين في كل منهما . وهو ما سنتناوله ضمن فصل خاص.

إن الجدال بين المذهبين قد خفت حدته مع تطور الوجودية وميلها الى الفكر الاشتراكي والمذهب الواقعي ، خاصة وأن المذهبين يلتقيان في رفضهما للمثالية ونظرتهما للأدب والحياة ، ويعتبران الأدب سلاحا اجتماعيا ووسيلة من وسائل العمل والتعبير عن الواقع . ذلك أن الوجود لا يتحقق إلا في الواقع . كما أن كلا منهما يولي الأهمية للمضمون وللفكر أكثر من الشكل . ومع ذلك يبقى الاختلاف بين المذهبين واضحا .

وعلى كل فإن بعض النقاد الواقعيين العرب قد وجدوا في بعض مبادئ الوجودية ما يدعو الى الاستفادة منها ، شأنها في ذلك شأن كل المذاهب الأدبية الأخرى . فقد رأى

---

1 — محمود أمين العالم : في الثقافة المصرية ،ص. 102 .

2 — محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ،ص. 140 .

محمد مندور في رده عن عباس محمود العقاد الذي وصف الوجودية والاشتراكية بالمذاهب الهدامة"، وبأنهما "أفيون الشعوب"[1]، بأنه "من واجبنا أن ندعو شبابنا الى أن يستفيدوا أيضا من الوجودية لا من ناحية الدعوة الى الفردية التي يتعشقها العقاد، بل من ناحية الدعوة الى مراجعة القيم، والتحلل من بعض المعتقدات الضارة المتحجرة، وتحكيم كل فرد عقله في مواجهة للمشاكل واختيار الحلول وتحمل المسؤولية الكاملة في السلوك وفي النجاح أو الفشل وعدم الهروب منها وإلقائها على عاتق القوى الغيبية — كالقضاء والقدر — وغيرها، وبالتالي الدعوة الى الأدب الملتزم الذي لا يهرب فيه الأديب من مواجهة واقع حياته وحياة مجتمعه، والإفصاح أو الإيحاء بما يلتزم به من رأي"[2]. فهي دعوة صريحة الى تحمل الفرد بصفة عامة والأديب بصفة خاصة لمسؤوليته في المجتمع وتحديد موقفه تجاه كثير من القيم المتوارثة التي تقف عائقا أمام تطور المجتمع. فبناء المجتمع الاشتراكي في نظره لا يتم إلا بعد إزالة هذه العوائق، وتحرير الإنسان من تلك القيود والأغلال التي تكبله سواء كانت مفروضة من الخارج أو من الداخل. والواضح أن ذلك لا يتم أيضا إلا بالتمييز بين القيم والمثل الإيجابية الضرورية للحياة وللتطور، وبين القيم السلبية التي تعيق وتعطل حركة التطور وتقف حاجزا أمام التقدم. ومجتمعنا ككل المجتمعات يتوفر على النوعين. ولذلك يجب كما يقول محمد مندور ألا "نجاري هذه الدعوة الى نهايتها، فهناك من القديم ما هو خيّر، بل وضرورة نافعة مثل الدين في جوهره الصافي السليم، وهذه حقيقة لا يؤيدها رجال الدين والأخلاق وحدهم، بل أيدها ولا يزال يؤيدها كبار الفلاسفة الذين ذهبوا في حرية الفكر الى أبعد الحدود. نحن إذن لا نجاري ولا ينبغي أن نجاري الوجودية الى ذلك الحد الأحمق المدمر، حد التنكر للدين والتخلص منه، ولكننا نستطيع، بل يجب أن نستفيد من دعوتها الى التحرر من كثير من القيم والمبادئ الفاسدة التي طرأت على الدين والأخلاق، مثل القدرية والتواكل والتنصل من المسؤولية، وإلقائها على عاتق القدر وإرادة الله، وأن نحكم عقولنا فيما يعرض لنا من مشاكل الحياة، ونلتمس لها الحلول التي تنبع من ملابستها، وأن نتحمل في الحياة مسؤوليتنا الكاملة، وأن نثق بأنفسنا وبقدرتنا على تحديد مصيرنا وتوجيهه"[3].

إن محمد مندور يطرح في هذا النص قضية مهمة جدا تتعلق بكيفية الاستفادة من المذاهب الفكرية والأدبية المختلفة دون أن نهمل قيمنا ومثلنا الاجتماعية والفنية التي تمنح لشخصيتنا مميزاتها، وتحقق وجودنا الفردي والاجتماعي. ولا شك أن الدين هو مصدر هذه القيم وأساسها، ومن ثم فإن مجاراة هذا المذهب أو غيره دون التمييز بين ما هو إيجابي فيه يسهم في تطورنا وفق مبادئنا العامة الأساسية، وبين ما هو سلبي لا يتماشى مع واقعنا وخصائصه، وبالتالي يمكن له أن يؤثر سلبا في نمو شخصيتنا

---

1 — انظر. عباس محمود العقاد: أفيون الشعوب. منشورات المكتبة العصرية، بيروت. د. ت.

2 — د. محمد مندور: جولة في العالم الاشتراكي. دار الطباعة الحديثة، القاهرة. 1957. ص. 44.

3 — م. ن. ص. 99.

ومجتمعنا لإن لم نقل يقودهما الى الانحراف من مسارهما الحقيقي فيفقدهما توازنهما ، لاسيما وأن مشاركتنا في الإنتاج المعرفي وفي بناء حضارة عالمية في الوقت الراهن مازال قليلة لإن لم نقل معدومة .

ومهما يكن فإن الوجودية استطاعت بأدبها أن تكشف المعاناة النفسية التي يعيشها الإنسان في المجتمع البورجوازي ، وأن تعبر عن رفضها لقيمه ومثليه التي ما فتئ يترنح بهما ، وإن كانت لم تستطع كغيرها من المذاهب الفكرية والأدبية الأخرى الوصول الى معرفة العنصر الحقيقي المتحكم في طبيعة الحياة الإنسانية المستقبلية ، ولذلك بقي أثرهما محدودا من الناحية الزمانية والمكانية . وبقي على النقاد العرب في الأخير أن يحثوا عن وجودهم وسط هذا العالم الذي يحاصرنا بأيديولوجياته المختلفة ، وأن يعملوا على تجنا وز وجودات غيرنا التي نعيشها فكريا وعاطفيا وفنيا ، وتفرض نفسها علينا في كل شيء ، حتى صرنا مقلدين محافظين على مانتلقاه من تعاليم غيرنا . ولا شك أن ذلك لا يتحقق إلا إذا "صرنا ننتج فكرا ونشارك في الصيرورة المعرفية والحضارية العالمية" ، وبذلك يمكن لنا أن نتحدث عن النظرية العربية الشاملة في النقد الأدبي المبنية على الفلسفة الفكرية والفنية المستوحاة من الواقع العربي ومن الاتجاهات الفكرية التقدمية .

10 — البرناسية parnassianisme والفن للفن l'art pour l' art :

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية في النقد العربي المعاصر قد استطاعت أن تبلور نوعا ما أسسها ، فإن ذلك لم يكن بالأمر الهين ، فالاتجاهات الأدبية المعادية والرافضة لها قد أخذت قسطا كبيرا من مجهودات نقادها وأدبائها . فإلى جانب ماذكرناه من المذاهب الفردية التي وجهت اهتمامها الى الفرد ، والمذاهب المزدوجة أو الحائرة التي لم تستطع أن تنحاز الى الفرد أو المجتمع فاتجهت الى أعماق النفس الإنسانية ، نجد نوعا آخر يعد من أخطر المذاهب الأدبية المناوئة للواقعية الاشتراكية ، ونعني بذلك مايعرف بمدرسة "الفن للفن" أو "البرناسية"(1) ، وكذلك ماسمي بالمدرسة الموضوعية ، أو مدرسة النقد الجديد critique nouvelle ، وغيرهما من الاتجاهات الأخرى التي ترى بأن الأدب لا يمكن تفسيره الا بالأدب ، وترفض أن يرتبط بأية مهمة أو غاية مباشرة سواء أكانت فردية أم اجتماعية ، وهي بذلك تمثل في نظر الواقعيين مايمكن تسميته بالمذاهب أو "المدارس الهروبية" التي تجرد الفن من المضمون ومن كل الالتزامات وتجعله مجرد شكل يطلب لذاته .

إن هذه المدارس الفنية كما يرى الواقعيون الاشتراكيون هي وليدة النظام البورجوازي

---

1 — البرناسية parnassianisme : مذهب فني استمد اسمه من اسم المجموعات الشعرية الثلاث التي ظهرت على التوالي 1866 ، 1871 ، 1876 ، وتحمل اسم "البارناس المعاصر" le parnasse contemporain ، وهي تضم شعر شعراء هذه المدرسة . وبرناس أو برناسوس parnasses اسم جبل شهير باليونان تقول الأساطير إنه موطن الإله "أبوللو" وبنات الفنون ، والمقام الرمزي للشعراء .

وقد كانت بمثابة رد فعل لطغيان الذاتية الرومانسية في الشعر من ناحية واحتجاج ضدا لاتجاه النفعي والأخلاقي الذي وسم الأدب الأوربي في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من ناحية أخرى . وبذلك كان الاشمئزاز من الواقع والتأثر بالفلسفة المثالية سببها في التجاء الأدباء الى ماسمي بنظرية "الفن للفن" . وقد رفضتها الواقعية الاشتراكية لأنها وجدت فيها وجها مشابها للنظام البورجوازي الرأسمالي المبنى على مقولة "الانتاج للإنتاج" ، حيث نجد أدب هذا الاتجاه يخلو من الهدف الاجتماعي ومن الفلسفة الأيديولوجية التي تحدد هدف الإنسان في الحياة وفي الواقع . فهو لا يعدو أن يكون زخرفة لفظية ومعان خاوية لا هدف و لا غاية من ورائها . فالبرناسية أو الفن للفن اللذين يميل أغلب النقاد الى عدم التمييز بينهما قد قامت كما يرى الدكتور لويس عوض بعزل "الأدب عن المجتمع وعن الأخلاق وعن سائر مقومات الحياة العميقة وعناصرها الدائمة أو السامية ، وزعمت أن الفن دولة مستقلة ذات سيادة ليس فيها من سلطان ولا رعايا الا الجمال . وليس لها من حدود أو تخوم أو شرائع أو قوانين الا مارسمه الجمال . وفي مثل هذه الدولة تكون غاية الغايات هي اللذة أو السعادة ، وأنها حقا لغاية من غايات الحياة ، ولكن إن قلنا أنها الغاية الوحيدة أو الغاية التي لا غاية وراءها ، فقد جعلنا من الحياة شيئا ساذجا لا يستحق أن يعاش"[1] . والواضح أن مثل هذه الرؤية لا تتحقق إلا في مجال الوصف الذي يصدر عن فنية خالصة وغنائية صافية بعيدا عما يطرحه المجتمع من مشاكل اجتماعية وسياسية وثقافية وغير ذلك . ومن ثم فإن النقاد الواقعيين الاشتراكيين رفضوا هذا المذهب الذي يحلو عندهم كما يقول محمد مندور : "فصل الأدب عن المجتمع وحبسه في الأبراج العاجية التي يتسكع فيها المترفون ويطلبون فيها من الأدب نوعا من البذخ والمتعة الرفيعة الأثرة ، بدلا من أن ينزل الأدب الى أسواق الحياة ليرصد مافيها من محن وآلام ، ويعمل على علاجها أو تخفيفها ، باعتبار أن للأدب وظيفة اجتماعية يجب أن يؤديها وليس ترفا يقدم للأرستقراطية المتخمة"[2] . على الرغم من أن أغلب النقاد لا ينكرون أهمية الجانب الفني ودوره في التأثير ، إلا أن التركيز عليه وحده وبهذه الصورة شيء لا يمكن تصوره في هذه الظروف الصعبة التي يمر بها المجتمع العربي . فكيف يمكن للأديب وهو صاحب الإحساس القوي أن يتغاضى عن واقعه ويعمل على إبعادنا عن الواقع والحياة ، وينقلنا الى لون من الأحلام والرؤى التي تسلبنا إرادتنا . وتنسينا همومنا لفترة قبل أن تتكشف حقيقتها الوهمية . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ، فإن مدرسة الفن للفن – إن جاز أن نعتبرها مدرسة – بتركيزها على الجانب الشكلي قد وقعت فيما ثارت عليه من تطرف الاتجاه الأخلاقي والنفعي أو التوجيهي ، وإسرافهما في تبسيط معنى الفن وتقديم المضمون على شكله الفني ، فأسرفت هي الأخرى في الطريق المضاد حيث عزلت

---

1 – د . لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص . 12 .
2 – محمد مندور : الأدب ومذاهبه . ص . 114 .

الشكل عن المضمون واهتمت بالجانب الأول على حساب الثاني . وقد عبر الدكتور لويس عوض عن موقف الواقعية الاشتراكية تجاهها فقال : " مدرسة الفن للفن منافية للاشتراكية لأنها تعزل الفنان عن المجتمع والحياة ، ولأنها تفصل مادة الفن عن صورته ، ولأنها تقيم فوق المجتمع الإنساني والحياة الإنسانية دولة لا يحلى عليها هي دولة الجمال المطلق "(1) .

11 — مدرسة النقد الجديد La nouvelle critique : وقد تطور هذا الاتجاه الجمالي فاتخذ شكلا آخر عرف بالنقد الموضوعي أو مدرسة النقد الجديد ، والتي سماها الدكتور لويس عوض بمدرسة " الكثلكة الجديدة " ، وقد تزعمها الشاعر والناقد الانجليزي الأصل الأمريكي الجنسية توماس ستيرنز إليوت T. S. Eliot (1888—1965م) ، وهي كما يقول عنها الدكتور لويس عوض تهدف " بصفة أساسية الى إحياء الإيمان الديني على الطريقة الكاثوليكية والى إحياء الخلق الفني على الطريقة الكلاسيكية ، ولذلك اشتهرت آنا باسم المدرسة الكاثوليكية الجديدة ، وآنا باسم المدرسة الكلاسيكية الجديدة . وقد ظهرت أول ماظهرت بوصفها احتجاجا على الفلسفة الفردية وعلى فلسفة الحرية الليبرالية التي اقترن نشوئها وانتشارها بنشوء الطبقة المتوسطة ونموها . ويمكن أن نقول أن هذه المدرسة افتتحت رسميا حين أعلن الشاعر إليوت على الناس أنه ملكي في السياسة ، كاثوليكي في الدين كلاسيكي في الأدب "(2) . وهي تعد امتدادا من ناحية أولى لثورة ماتيو أرنولد Matthew Arnold (1822—1888م) على الرومانسية ودعوته الى إرساء أسس موضوعية لمفهوم الشعر ونقده ، ومن ناحية ثانية للرمزية الفرنسية كما تمثلها بودلير Baudlaire (1821—1867م) ، ومالارميه Mallarmé (1842—1898م) وفيرلين Verlaine (1844—1896م) ، وكذلك لأفكار إزراباوند Ezrapound (1885 — 1972م) الذي دعا الى التصويرية في الشعر ، وغيرهم من الشعراء والنقاد المفكرين الآخرين ، وأهم مايميز هذه المدرسة هو التركيز المطلق على العمل الأدبي بعيدا عن الاعتبارات الأخرى كحياة الشاعر والبيئة ، والخلفية الاجتماعية ، وغير ذلك . فالعمل الأدبي عند نقاد هذه المدرسة هو خلق شيء جديد مستقل له قوانينه الخاصة . ومن ثم فإن مهمة الناقد عندها ليست في " أن يكشف عما يعبر عنه العمل الفني بل أن يرى العمل في ذاته ولذاته ، فلا يقيّمه بمقاييس خارجة عنه سواء أكانت هذه المقاييس خلقية أو اجتماعية أو تاريخية أو لغوية لأن كل مالا ينبع من العمل الفني نفسه هو في الواقع دخيل عنه "(3) . ولذلك رفض إليوت ربط الأدب بحياة الأديب وبالمجتمع ، ورأى أن الأدب ليس تعبيرا عن شخصية الأديب وإحساساته . ذلك أن العمل الفني لا ينقل الإحساس كما هو بل يجسمه في شيء جديد موضوعي يعادله ويساويه وهو ماسماه بـ " المعادل الموضوعي " corrélatif objectif . كما أنه " قد يصور لنا الحياة ولكنه ليس

---

1 — د . لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص . 15 .
2 — م . ن . ص . 25 .
3 — د . رشاد رشدي : النقد والنقد الأدبي ، ص . 86 .

صورة لها ، وهو ليس معادلا للحياة ، أو بديلا عنها ، لأن مايزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة .. فالعمل الأدبي لا يمكن أن يكون الا صورة لنفسه فقط ، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاقه ، لأن قيمة العمل الأدبي ليست فيما يمدنا به من معلومات أو خبرات مطلعة بل في الأثر المجين الذي يحدثه في نفوسنا كما هو ـ كاملا محدودا ـ كما خلقه الفنان .." (1).

ولم تكتف المدرسة الموضوعية بذلك بل راحت تدعو الى إحياء التراث الكلاسيكي ومبادئه العامة ، وجعله أساسا في العملية الإبداعية ، بحيث لا يمكن للكاتب أن يبدع الا بعد إلمامه إلماما صحيحا بهذا التراث ، أو ماسماه إليوت بالتقاليد ، وأن يشمل إلمامه الأخلاق واللاهوت التي تعد من مميزات الأدب العظيم حسب رأيها . ومن أجل ذلك "هاجم إليوت الأدب الديمقراطي الليبرالي والأدب الاشتراكي الماركسي والأدب الاشتراكي الديمقراطي ، والأدب الفاشي ، والأدب السريالي . كما هاجم الرومانسية والواقعية والطبيعية وعامة المذاهب الأدبية التي لا تخدم الإلهيات والأخلاق الدينية بالمعنى الكاثوليكي" (2). وانطلاقا من ذلك اعتبرها النقاد الواقعيون بمثابة دعوة الى الهروب من الواقع وقضاياه ، فهي تمثل صورة جديدة للرجعية بحيث لم ينظر إليوت كما يرى الدكتور لويس عوض : "الى الأمام بل نظر الى الوراء ، ولم يحاول وضع الأسس الفكرية لأدب إنساني تقدمي حيوي ، بل أحيا الأسس الفكرية لأدب إنساني تخلفي جامد قد يحل بعض مشاكل الفكر والحياة ، ولكنه يخلف من المشاكل أكثر مما يحل" (3). والواقع أن تركيز مدرسة النقد الجديد على العمل الأدبي وحده ، قد جعلها تكشف أهمية ودور الجانب الفني في توفير عنصر التأثير والمتعة . فالعمل الأدبي لا يمكن التمييز بينه وبين غيره من الأعمال الأخرى إلا بهذه الجوانب الفنية التي تضفي صبغة خاصة على العمل الأدبي . وبما أن هذه المدرسة تفتقر الى فلسفة محددة فقد نظرت الى العمل الأدبي باعتباره غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات الفردية أو الإجتماعية . ومن ثم فقد أسرفت في هذا الجانب مما جعل النقاد الواقعيين يهاجمونها ويكشفون عيوبها ، لأنهم حسب رأيهم لم يجدوا فيها سوى صورة الفكر المثالي البورجوازي الذي عجز عن الوصول كما يقول عبد المنعم تليمة : "الى القوانين الموضوعية المفسرة لحركة المجتمع والتاريخ . كما لم يستطع أن يصل الى صياغة صحيحة لعلاقة الفرد بالمجتمع" (4). ومع ذلك فقد أصابت هذه المدرسة في كثير من مبادئها الفكرية والنقدية ، وذلك باعتراف النقاد الواقعيين أنفسهم ، حيث يرى الدكتور لويس عوض أن إليوت قد أصاب " تمام الصواب حين ندد بالفلسفة الفردية وبالفن الذاتي وبالحرية المطلقة التي لا تعرف الحدود في الفكر والأدب والحياة . كذلك أصاب إليوت تمام الصواب حين نوه بقيمة التراث وبقيمة المقاييس التي اهتدت اليها الإنسانية نظريا وعمليا سواء .

---

1 ـ د . رشاد رشدي : النقد والنقد الأدبي ، ص. 28 .
2 ـ د . لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص. 30 .
3 ـ م . ن . ص . ن .
4 ـ د . عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص. 207 .

حياة الفرد (كذا) أو لتنظيم حياة الجماعة ولتنظيم وجوه النشاط الإنساني".[1]

وقد تأثر بعض النقاد العرب بهذه المدرسة ومبادئها النقدية فبرزت مجموعة من أساتذة الجامعات الذين تبنوا هذا الاتجاه ودافعوا عنه بشكل أو بآخر. ومن أبرز هؤلاء الدكتور رشاد رشدي (ت. 1983م)، الدكتور زكي نجيب محمود، مصطفى ناصف، لطفي عبد البديع، وعبد العزيز الدسوقي.. وغيرهم. ويعد الدكتور رشاد رشدي أجهر هؤلاء صوتا في المجال النقدي، حيث ارتبط اسمه بإليوت وذلك من خلال كتابه "ماهو الأدب؟"[2]، الذي يعكس أسس هذه المدرسة في فهم الأدب ونقده. وقد أثار هذا الكتاب عدة قضايا نقدية كما فجر عدة معارك أدبية مع الاتجاه الواقعي المضاد له، وكان لهذا الكتاب دور كبير في خلق أتباع هذا الاتجاه وبخاصة في أقسام اللغة الانجليزية، حيث برز محمد عناني، وسمير سرحان، وعبد العزيز حمودة، وغيرهم من الذين تأثروا بهذا الاتجاه في بدايات حياتهم النقدية قبل أن يشق بعضهم لنفسه دربا مستقلا. وقد تعرض الكتاب فور صدوره لنقد الدكتور محمد مندور، وعبد القادر القط، ومحمد غنيمي هلال حيث أكدوا جميعا على أهمية المضمون في العمل الأدبي. ولئن كان محمد مندور قد سبق له أن دخل مع رشاد رشدي في معركة نقدية سنة 1959 بعد أن كتب رشاد رشدي عدة مقالات رفض فيها الوظيفة الاجتماعية للأدب. ورأى بأن العمل الأدبي يشكل كيانا جماليا مستقلا عن صاحبه والظروف المحيطة به، وذلك وفق النظرة الإليوتية. ولذلك تصدى محمد مندور لهذا الاتجاه تصديا عنيفا علميا دقيقا دافع فيه عن الأصول العامة للنظرية الواقعية في الأدب وعن الأصول الجمالية للعمل الفني. لاسيما وأن الصراع الفكري بين الواقعية ومثل هذه الاتجاهات الجمالية المحافظة قد اتسمت في مرحلتها الأولى سنة 1954 بالمبالغة والحماس والتطرف أحيانا. الشيء الذي جعل النقاد الواقعيين الاشتراكيين يغفلون أهمية للشكل الفني في توصيل المضمون الجيد، وقد يعود ذلك إلى طبيعة المرحلة والظروف التي وجد النقاد الواقعيون أنفسهم فيها، ومن ثم فإن المرحلة الموالية تطلبت إعادة النظر في العمل الفني بوصفه يتكون من شكل ومضمون. ولذلك نجد أغلب النقاد الواقعيين — إن لم نقل كلهم — في هذه المرحلة قد حرصوا على الدفاع عن جماليات العمل الفني بمثل ما يدافعون عن النقد الواقعي وأسسه، نظريا على الأقل. وهو ما نجده في نقد محمد مندور، والدكتور شكري محمد عياد والدكتور

---

1 — د. لويس عوض: الاشتراكية والأدب. ص 31.

2 — صدر الكتاب سنة 1960 عن مكتبة الأنجلو المصرية، وأعيد طباعته سنة 1971 بدار العودة بيروت، وتحت عنوان جديد هو "النقد والنقد الأدبي" مع حذف الإهداء الذي كان قد خص به زوجته الدكتوراه لطيفة الزيات في طبعاته السابقة. وقد يعود سبب ذلك لميل زوجته إلى الاتجاه الواقعي بعد أن كانت قبل ذلك تسير في فلك زوجها. وهي التي قامت بترجمة كتاب "مقالات في النقد الأدبي" لإليوت. والدكتور رشاد رشدي نفسه مال إلى الواقعية في أخريات أيام حياته.

عبد المحسن طه بدر، وغيرهم من الذين نظروا الى العمل الفنى فى إطار الوحدة الديناميكية بين الشكل والمضمون.

وعلى الرغم من أن الصراع فى كثير من الأحيان كان يخرج أو يبتعد عن حدود الموضوعية ليصبح عبارة عن متاهات لفظية وتبادل للسباب، الا أنه استطاع أن يوصل للمذهب الواقعى فى النقد العربى المعاصر، ويطرح إشكاليات الواقعية بشيء من الموضوعية والمسؤولية أحرجت فى كثير من الأحيان ممثلى الاتجاهات الأدبية الأخرى.

وعلى كل فإن الواقعية كمذهب أدبي ونقدى لم يكن وجودها بمعزل عن المذاهب الأدبية الأخرى، فالمذاهب بصفة عامة دائمة التأثير والتأثر بعضها فى بعض. ولذلك فإن الواقعية باعتبارها المذهب الأكثر والأقدر على الانفتاح على الواقع واستيعاب قضاياه المختلفة قد استطاعت أن تحقق نوعا من التفاعل مع هذه المذاهب بتياراتها الفكرية والفنية المختلفة، وأن تستفيد من عناصرها الإيجابية دون أن تقع فى "التلفيقية". ذلك أن لها سماتها الخاصة المميزة لطبيعتها الفلسفية والفكرية والجمالية المستمدة من التراث الواقعى العالمى، ومن النظرية المادية فى المعرفة التى هى فى جوهرها متفتحة على الاكتشافات العلمية والفنية بأوجهها المختلفة، وبالتالى فإن إشكالية الواقعية مع هذه المذاهب ينبغى أن تنتهي كما يقول حنا عبود بالانتصار عليها وتجاوزها. الا أن تجاوز أى مذهب كان "لا يتم بحذفه جملة وتفصيلا وإنما يتم بدراسته وتمحيصه واهتضام العناصر الإيجابية الموجودة فيه"(1). والأمر ليس بعسير على الواقعية التى تستند الى رؤية شمولية للواقع وللفن. هذه الرؤية التى امتدت لتشمل كل الفنون والأنواع الأدبية، خلافا للمذاهب الأخرى التى تنحصر رؤيتها فى نوع واحد أو نوعين على الأكثر من الفنون الأدبية. ذلك أن الواقعية تربط التطور الفكرى والفنى بتطور الحياة المادية، وتنظر الى الصراع الفكرى باعتباره وليد ظروف اقتصادية واجتماعية معينة.

وإذا كانت الواقعية فى النقد العربى المعاصر قد عرفت فى المراحل الأولى من نشأتها مواقف متشددة من الاتجاهات والمذاهب النقدية الأخرى، فإن ذلك يعود الى حرص النقاد الواقعيين وخوفهم من تأثر الفئة المثقفة بفلسفة هذه المذاهب التى لا تتماشى مع الظروف والوضع العام للمجتمع العربى الذى يخوض معركة ضد الاستعمار بأشكاله المختلفة، والإقطاع والرأسمالية البورجوازية واستغلالها له، وضد التخلف ونتائجه. ورغم ذلك فإن هذه المذاهب قد أعاقت كثيرا تطور الواقعية وامتدادها، وما يزال الصراع متواصلا على أشده مع الحركات والمذاهب القديمة منها والجديدة

1 — حنا عبود: المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، ص. 265.

كالبنيوية التى تميل الى مناصرة الشكل على المضمون . وإن كانت هذه الحركات والمذاهب ضرورية لدفع عملية تطوير الواقعية والكشف عن الجوانب الخفية لحركتها ، شأنها فى ذلك شأن الا تجاهات الواقعية ذاتها التى تسمح لكل قطر بأن يكون له نتاجه الأدبى الواقعى الخاص الذى يعكس قيمه وخصائصه المميزة له . على الرغم من السمات الواقعية المشتركة بين هذه الاتجاهات التى توحد رؤيتها وموقفها تجاه الواقع وقضاياه .

الفصل الثالث

اتجاهات الواقعية في النقد العربي المعاصر

- مفهوم الاتجاه
- الاتجاه الواقعي الاجتماعي
- الاتجاه الواقعي الإنساني أو الحياتي
- الاتجاه الواقعي الثوري
- الاتجاه الواقعي الأيديولوجي

إن الباحث في النقد العربي المعاصر حين يتعرض لمفهوم الواقعية يجد نفسه أمام وضع يفرض عليه الحذر والتحفظ ، لأن الواقعية في الأدب والفن ترتكز أساسا الى معطيات الواقع الموضوعي ، وتستند اليه في تكوين المنهج الفكري الذي ينطلق منه الأديب أو الناقد في تحديد رؤيته للعالم ، وفق العلاقة التاريخية بين معطيات هذا الواقع والجانب المعرفي ، ومن ثم فإن السمة المميزة للواقعية في الأدب والنقد هي قدرتها على إدراك هذه العلاقة انطلاقا من تحديدها لمفهوم الواقع الموضوعي الذي لا يقتصر كما يقول أرنست فيشر: "على عالم خارجي محض وموجود بشكل مستقل عن وعينا . إن ما يوجد مستقلا عن وعينا هو المادة ، لكن الواقع يشمل كل التباين الشاسع للتفاعلات التي يجد الإنسان نفسه مسوقا بها مع ما يملك من مواهب الاحساس والفهم . إن فنانا يرسم منظرا طبيعيا ليخضع لقوانين الطبيعة التي اكتشفها الفيزيائيون ، والكيميائيون ، والبيولوجيون ، ولكن الذي يمثله في فنه لا يشكل طبيعة مستقلة عن ذاته . فهو منظر طبيعي رآه من خلال مشاعره الخاصة ، وتجربته الخاصة . وليس الفنان مجرد أداة مرتبطة بعضو حسي يستطيع إدراك العالم الخارجي ، وانما هو أيضا إنسان ينتمي الى عصر خاص ، وطبقة خاصة ، وله مزاج وطابع خاصين ، وكل هذه الأشياء تمثل دورا في الطريقة التي يرى بها ، ويحس ، ويرسم المنظر الطبيعي . إنها تشترك جميعا في خلق واقع أكبر بكثير من مجموع الأشجار ، والصخور ، والغيوم والأشياء التي يمكن أن تقاس وتوزن . إن هذا الواقع لتحدده جزئيا نظرة الفنان الفردية والاجتماعية . ومجموع الواقع هو حصيلة كل العلاقات بين الذات والموضوع ، وهو لا يشكل الماضي وحسب ، بل المستقبل أيضا ، وهو لا يشكل الأحداث فقط بل التجارب الذاتية والأحلام ، والأحاسيس الداخلية ، والانفعالات ، والتخيلات أيضا"(1).

وانطلاقا من هذا الفهم للواقع كانت علاقة الفكر بالواقع علاقة جدلية وليست آلية ، بحيث يمكن للواقع الموضوعي الواحد أن يعطي أكثر من تيار فكري واحد ، وذلك حسب الرؤية الفلسفية للواقع التي يصدر عنها موقف الأديب تجاه قضاياه ، وظواهره ، وهي في جوهرها مرتبطة بتكوينات طبقة معينة تهدف الى تحقيق أعلى مستويات المصلحة الاقتصادية والاجتماعية . ولذلك فإن التصاق الواقعية بالحياة والواقع يجعلها من أخصب المذاهب الأدبية وأغناها تبعا لتطور الحياة وخصوبتها وغناها . وبالتالي فإنه لا يمكن إلا أن تتنوع وتتعدد اتجاهاتها كي تأخذ باستمرار شكل الحياة في حركتها وتطورها وتحولاتها .

إن أهمية الواقعية تبرز في مدى استيعابها للحياة الإنسانية في واقعها التاريخي الملموس ، هذا الاستيعاب الذي يهدف الى كشف حقيقة الواقع وتعرية جوانبه المظلمة والمضيئة بغية دفع الحياة الإنسانية نحو التقدم والازدهار ، وبما أن الواقعية تسعى الى تقديم

---

1 ـ أرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص. 129 .

صورة صادقة للواقع الإنساني بشقيه الاجتماعي والنفسي وما يكتنفهما من غموض وتعقيد وتغيير. الشيء الذي يجعل رؤية الواقع ليست على مستوى واحد من الحركية والجدلية والشمول. وبذلك تتعدد صور الفهم لهذا الواقع وتتخذ أنماطا مختلفة تماشيا مع القوى والعلاقات الاجتماعية المحركة لهذا الواقع والسائدة فيه، مما يؤدي بالضرورة الى اختلاف نوعية تصور الواقع ذاته. خاصة و"أن الناقد الحديث لم يعد يحصر نفسه في منهج واحد محدد، وانما يبيح لنفسه حقا مشروعا وهو الاستفادة من كل ما يتيح له الإلمام بالظاهرة الأدبية ورصدها"[1]. وهكذا فإن المذهب الواقعي هو كغيره من المذاهب الأدبية الأخرى عرف الكثير من التطورات والتغيرات التي أدت الى التباين في المواقف والمفاهيم بين أنصاره. فبرز بذلك ما يمكن تسميته بالاتجاهات النقدية الواقعية التي تؤكد ما سبق أن قلناه عن الواقعية من حيث أنها المذهب الأكثر اتساعا والأقدر على معرفة الواقع بجوانبه المختلفة وفي صيرورته التاريخية.

إن تعدد الاتجاهات النقدية الواقعية في النقد العربي المعاصر لهو دليل صحة يكشف سعة وتنوع النقد الواقعي، بحيث يتولى كل اتجاه تغطية الجانب الذي يقصر فيه غيره. ومن ثم فهي تكمل بعضها وفق الخلفية الفكرية الواحدة التي تنطلق منها هذه الاتجاهات النقدية بحيث تدفع عن نفسها الرأي القائل بأن معرفة أي نتاج نقدي واقعي لناقد واحد يغنيك من التعرض للآخرين. وهو ما تدحضه تلك الاتجاهات النقدية الواقعية التي عرفها النقد العربي المعاصر، والتي تؤكد بأن كل ناقد واقعي يتفرد بسمات خاصة تميزه عن النقاد الآخرين رغم انتمائهم وصدور رؤيتهم عن مذهب معين له رؤيته الفلسفية والفنية المحددة. ونحن إذ نحاول تحديد بعض هذه الاتجاهات النقدية الواقعية التي تشكلت في النقد العربي المعاصر فإننا على يقين بأن أية محاولة لتصنيف هذه الاتجاهات النقدية لن تخلو من ثغرات، مهما حاول الباحث أن يكون دقيقا وموضوعيا. ذلك أن النقد كفن يحتوي على كثير من الالتباسات التي قد تخفي صورة الناقد الحقيقية بحيث يمكن أن تختلف كتابات الناقد ما بين الجانب التنظيري والتطبيقي، فقد يكون واقعيا نظريا وانطباعيا تطبيقيا، أو العكس. وأكثر من ذلك فالناقد الواحد قد تلتقي كتاباته النقدية مع كثير من الاتجاهات الواقعية الأخرى مادام الأساس الفلسفي واحدا. ومن ثم فإن محاولتنا هذه تبقى نسبية وخاضعة لبعض العناصر الغالبة في كتابات بعض النقاد والتي نراها تميز مجموعة عن أخرى.

أما لماذا مصطلح الاتجاه؟ فإن ذلك يعود الى كون تمثل نقادنا للواقعية لم يكن

---

1 — حنا عبود: واقعية ما بعد الحرب، ص. 83.

با لشكل الذى كانت عليه الواقعية فى النقد الأوربى بقسميه الشرقى والغربى . ذلك أن طبيعة بيئتنا جعلت درجة الاستيحاب والفهم للواقعية متفاوتة من ناقد الى آخر تبعا للظروف المادية والاجتماعية والثقافية ، لاسيما وأن علاقة النقاد بالواقعية والثقافة المعاصرة عموما فى الوطن العربى يغلب عليها الطابع الاستهلاكى وليس الانتاجى . وبالتالى يكون "الاتجاه" Tendance المصطلح الأقرب الى الدلالة عن هذا المنحى الذى اتخذ أشكالا مختلفة عند النقاد العرب المعاصرين . ومن ثم فإنه من الصعب على الباحث أن يجعل هؤلاء النقاد الواقعيين جميعهم فى خانة واحدة . ورغم ذلك فقد تجرأنا فى تصنيف هذه الجهود النقدية ضمن أربع اتجاهات واقعية تصب جميعها فى المصب الرئيسى وهو الواقعية الاشتراكية (1). وأول هذه الاتجاهات النقدية الواقعية هو:

الاتجاه الواقعى الاجتماعى: وقد كان بمثابة رد فعل للوضع العام الذى عرفه الأدب العربى قديما ، حيث كانت أغلب مضامينه بعيدة عن حياة الشعب ، ولا تعكس أوضاعه التاريخية، ولن كنا لا نستبعد وجود مثل هذا الأدب الاجتماعى قديما ، ولكن خروجه عن السياق العام الذى تتسم به الكتابات الأدبية وبخاصة الشعرية منها آنذاك قد جعل الرفض والاهمال يمتدان اليه ، ومن ثم طغيان الرؤية السائدة الدائرة فى فلك الملوك والأمراء وأصحاب الثروة والجاه ، وانتشار شعر المناسبات بأنواعه المختلفة . وعلى الرغم من الاستثناءات التى يفرضها مثل هذا الحكم على بعض الشعراء والأدباء ، فإن الغالبية منهم كانت تسير ضمن هذا الوضع العام الذى لا يولى أهمية للشعب ولقضاياه ومشاكله الاجتماعية . وازداد الأمر أكثر بعد ضعف الدولة العربية وانقسامها الى مجموعة إمارات ، فأصبح لكل إمارة شعراؤها وأدباؤها الذين يستظلون بها ويعيشون فى كنفها . وظل الأمر كذلك الى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، حيث أخذت الثقافة الجديدة تنتشر فى البلدان العربية نتيجة لاحتكاكها بالعالم الغربى وحضارته ، فانعكس ذلك فى الأدب العربى وفكره ، وبدأت الحياة الجديدة تدب فى جميع الميادين المعرفية ، فتبعث النشاط والوعي فى كيان الانسان العربى وأدبه ونقده . وينتقل الحديث فى المجال النقدى من أدب الصفوة أو أدب الخاصة الى أدب الجماهير العريضة، ومن أدب البرج العاجى الذى يخدم أو يمتع مجموعة محدودة الى الحديث عن أدب بسيط

---

1 ـ مما لاشك فيه أن هذا التصنيف للجهود النقدية الواقعية سيثير جدلا حول الاصطلاحات المستعملة للدلالة على هذه الاتجاهات النقدية الواقعية ، وذلك لما تحتويه تلك الاصطلاحات من التباسات تجعلها غير دقيقة ومتميزة، لاشتراكها فى الدلالة العامة، وانطلاقها من رؤية فلسفية فكرية واحدة . ومن ثم فإن استعمالنا لها مستمد من استعمال النقاد الواقعيين لها ، ومرتبط بميولاتهم وأذواقهم النقدية ، على الرغم من إدراكنا لأهمية دقة المصطلح النقدى ودوره فى تطوير الحركة النقدية . ولكن القضية تتجاوزنا ولا تقتصر على عالم الأدب والنقد فحسب ، بل تشمل جميع المعارف الوافدة علينا ، حيث تختلف الاصطلاحات من بلد عربى الى آخر .

يخدم الغالبية الساحقة . وبرزت بذلك الدعوة الى ربط الأدب بالمجتمع وقضاياه وفق رؤية جديدة تعتبر كما يقول أحمد أمين " الأدب ظاهرة اجتماعية .. تخضع للحالة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للأمة "(1). ومن ثم اتخذ النقد العربي المعاصر مسارا جديدا ارتكز في مرحلته الأولى على كشف الصلة ما بين النص الأدبي والمجتمع الذى نشأ فيه ، أو البحث عن الدلالة الاجتماعية التى يحملها الأدب ، ثم بعد ذلك القيام بطرح الجانب الإصلاحي أو التغيير الثوري للواقع الاجتماعي ومكوناته .

وإذا كان للتحولات السياسية والفكرية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية التى عرفتها الأمة العربية بعد الحرب العالمية الأولى دور فى توجيه الأديب والناقد نحو المجتمع وقضاياه ، فإن أثر الثقافة الغربية وحضارتها شيء لا يمكن لأي كان أن ينكره ، وبخاصة أثر النظريات الاجتماعية في دراسة الأدب ونقد . . حيث كان لكتابات مدام دى ستايل ، ونظرية تين الثالوثية (الجنس والبيئة والعصر) ، والفكر الاجتماعي بصفة عامة الدور الكبير فى توجيه الأدب والنقد نحو المجتمع ، وفى تحديد العلاقة بينهما ، وإن كانت هذه العلاقة بقيت مبنية على التفسير المثالي الذى يربط الظاهرة الاجتماعية بالدوافع والحوافز النفسية . ومن ثم كان فهمها للعلاقة قاصرا برغم ماقدمته للنقد والأدب فى تلك المرحلة التاريخية من تكوين الواقعية النقدية بتوجيه رؤيتها وفلسفتها نحو كشف الأمراض الاجتماعية . حيث بقيت رؤيتها تعبر عن موقف احتجاجي فردى تجاه الواقع والمجتمع . ولم تستطع الكشف عن دور الأدب فى المجتمع ومدى مساهمته فى تغيير الواقع ، لاسيما وأن الأديب ليس كائنا منعزلا عن المجتمع بل هو كائن اجتماعي يعيش فى بيئة اجتماعية محددة يستجيب لمؤثراتها حينا ويؤثر فيها أحيانا أخرى طبقا لمستوى وعيه وانتمائه الطبقي .

وعلى كل فإن الإشكالية قد عرفت طرحا جديدا مع بروز الواقعية الاشتراكية التى استمدت رؤيتها للواقع من الفلسفة المادية الماركسية التى ترى بأن الواقع المادى ، أو علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج هى التى تحدد نوعية الوعي بأشكاله المختلفة من ثقافة وفلسفة وفكر وفن ، وغير ذلك مما يدخل فيما تسميه بـ"البنية الفوقية" ، وكل تغيير يمس البنية التحتية ينعكس فى البنية الفوقية . ومن ثم فإن العلاقة الجدلية بين البنيتين التحتية والفوقية هى التى تحدد علاقة الأدب بالواقع بصفة عامة ، وبالمجتمع بصفة خاصة ، التى هى علاقة تأثر وتأثير ، بحيث إذا كانت البنية الفوقية هى نتيجة أو محصلة للبنية التحتية ، فإن الأولى تعود فتؤثر فى البنية التحتية من حيث تثبيتها أو تعديلها أو تغييرها . وعلى الرغم من الاستقلال النسبى للبنيتين عن بعضهما ، وكذلك مكوناتهما ، فإن العلاقة بينهما أو بين الواقع الموضوعى

---

1 — أحمد أمين : (أدبنا الحديث أدب ديمقراطى) . مجلة "الهلال" ج 2 م 46 . بتاريخ 1 / 12 / 1987 ص. 124 .

والأدب تبقى علاقة جدلية . ومن ثم فإن المجتمع الواحد يتوفر على ثقافتين متمايزتين تعبر كل منهما عن طبقة اجتماعية معينة ، وتعكس رؤية محددة للواقع . فهناك الأدب الذي يطمح الى تغيير الواقع نحو الأفضل تماشيا مع تطور الحركة التاريخية والاجتماعية ، وهناك نوع ثان يسعى الى تثبيت الواقع السائد والدفاع عنه ، رغم مايمكن أن يحتويه من سلبيات . ولعل هذه النظرة هي الأقرب الى الصواب لأنها تكشف عن جوهر علاقة الأدب بالمجتمع وتحدد الدلالة الاجتماعية التي يفترض في الأدب الصادق أن يحملها . ذلك أن العلاقة في رؤيتها هي تجسيد فني لوعي الأديب للمجتمع في حركة تطوره . وبالتالي فإن مقياس المضمون الاجتماعي للعمل الأدبي في نظر النقد الواقعي يستمد من موقف الأديب ورؤيته للقضايا الاجتماعية التي يعكسها في أدبه ، وليس من نقل الواقع أو تصوير الحياة في المجتمع تصويرا مرآويا .

إن قضية علاقة الأدب بالمجتمع قد عرفت عدة مسارات مغايرة لمفهوم ورؤية الواقعية الاشتراكية ، سواء كان ذلك عند الطبيعيين أو الوجوديين ، أو غيرهما من المذاهب الأدبية الأخرى ، بل إنها أصبحت تمثل جانبا مهما وأساسيا في الدراسات الأدبية الحديثة التي اتخذت من علم الاجتماع الأدبي ، أو سوسيولوجيا الأدب منهجا في دراسة الواقع الاجتماعي من خلال الأعمال الإبداعية . وقد أخذ هذا الاتجاه الأخير يعرف تنوعا في المناهج ، وإن كان أصبح يميل أكثر الى الاهتمام بالجوانب الفنية الشكلية ، كما هو الحال في المنهج الاجتماعي الأدبي الغولدماني ، المعروف بـ"البنيوية التكوينية" . والمجال هنا ليس مجال الحديث عن هذه التيارات وتطورها ، ولا عن تأثيرها في النقد العربي المعاصر ، ذلك أن ما نقصده بالاتجاه الواقعي الاجتماعي في النقد العربي ليس المعنى العام الواسع الذي يلتقي عنده كل من يعد الأدب في جوهره نشاطا اجتماعيا ، وإنما نعني به تلك النزعة أو الحركة النقدية التي اتسمت بخصائص الاتجاه الاجتماعي من حيث دعوتها الى ربط الإنتاج الأدبي بالظروف الاجتماعية ، وجعله في خدمة المجتمع . وذلك من غير أن يرتبط هؤلاء النقاد بفلسفة أو أيديولوجية محددة ينطلقون منها في دعوتهم هذه ، ويلتزمون بأسسها ومبادئها . فالظروف الاجتماعية العامة المحيطة بهم هي التي دفعتهم الى توجيه الأدب نحو الواقع الاجتماعي والعمل على إصلاحه وتغييره وفق التطور الفكري والحضاري الذي تعرفه دول العالم المتقدمة . ومما لا شك فيه أن تأثرهم بالواقعية الاشتراكية والفكر التقدمي الغربي شيء لا يمكن دحضه ، ولكنهم لم يلتزموا بفكر مذهبي معين ، وإنما حاولوا الاستفادة من كل التيارات الواقعية ومن جميع التجارب المعاصرة . مما جعل رؤيتهم يغلب عليها الطابع العمومي المجرد حينا والملتصق بالهيئة المحلية حينا آخر . وبالتالي فإنه يمكن القول بأن هناك "تياريين للاجتماعيين : أحدهما يأخذ الاشتراكية تطبيقا إنسانيا دون انتماء لأي

حـزب ... والآخـر يأخذ الا شتراكية تنظيرا ماركسيا ، ويتحين الفرصة لتطبيقها فى شتـى المجالا ت "(1). وقد سار التياران فى خطين متوازيين ، غير أنهما تقاربا حينا واختلفا أحيانا أخرى رغـم وجود علاقة قوية بينهما ، حيث أن التيار الأول لا يخلو من عناصر الفلسفة الماركسية وأسـس الواقعية الا شتراكية ، على الرغم من عموميته وعدم التركيز عليها . ومن ثم فقد نتج عن تقـارب التياريـن واختلافهما تيار جديد وسطي يحاول الجمع بين خصائص التيارين أو الاتجاهيـن. واتخـذ من الدعوة الى " الأدب الهادف" أو "الأدب للحياة " شعارا له كما سنرى فيما بعد..

ولعل كثرة الأسماء التى يمكن إدماجها ضمن هذا الاتـجاه فى النقد العربـى المعاصر واختلاف منطلقاتها ومستوياتها يجعلنا نقف عند رائدين من رواد هذا الاتجـاه الا جتماعى يبدو أن لهما دورا فى تهيئة الأرضية للواقعية الا شتراكية فى مصر ، ومن ثم فـى الوطن العربى . خاصة وأن الواقعية الا شتراكية قد تبلورت رؤيتها فى النقد العربى بعد ذلك وأصبح النقاد فى مستوى من الوعي المعرفى النقدى الذى يفرض على كل ناقد تحديد موقفه وفلسفته النقدية والفكرية بدلا من الا كتفاء بالعموميات . وبالتالى فإن الناقدين اللذين نقف عند هما سلامة موسى ، وأحمد أمين يعدان نموذجين لما طرحه الا تجاه الواقعى الا جتماعى فى النقد العربى رغم اختلاف مستوياتهما ومكانتهما فى الفكـر والنقد الا جتماعيين .

ويعد سلامة موسى من بين الأوائل الداعين الى ربط الأدب بالمجتمع ، والساعين الـى تأصيل الأدب الا جتماعى فى الواقع الحياتى ، وجعله فى خدمة الشعب . وقد بدأت رؤيتـه هذه تتبلور منذ أن أصدر كتابه " الأدب الأنجليزى الحديث " عام 1933، الذى أوضح فيـه دور الأدب فى المجتمع من خلال تقديمه للأدب الأنجليزى الذى يتخـذ من النزعة الا جتماعية أساسا له . ومن ثم ثار على الأدب العربى القديم ، بعد أن ثار قبل ذلك على الوضع الاقتصادى والا جتماعي ودعا الى الديمقراطية والعمل الجماعى المبنى على التعاون والتكامل . وقد ربط سلامة موسى بين الجانبين الا قتصادى والأدبى ، ورأى أن تطور الثانى مرتبط بتطـور الأول . ولذلك دعا الى ارتباط الأدب بالواقع وبمشكلات المجتمع ، فقال : " وعندى أن التجـديد فى الأدب هذه الا يام لا يعنى شيئا آخـر سوى التجـديد فى الحياة . وهذا هو ما نفهمه من المجـددين الأنجليز الذين نعرضهم فى الفصول التالية . فإن الأديب الأنجليزى يتصل بالحياة ، ويتأثر بها ، ويؤثـر فيها وهو ينتقد أسلوب العيش أكثر مما ينتقد أسلـوب الكتابة ، وهذا خلاف ما نجـد فى طبقة الأدباء التقليديين فى مصر ، حيث الا هتمام كبيـر بالأسلوب الكتابى ، فى حين أنه ليس هناك اهتمام أصلا بأسلوب العيش . فإن الأديـب التقليدى يعنى مثلا بأسلوب الجاحظ الكتابى فيحتذيه ، ولا يعنى بأسلوب الفلاح المصـرى

1 ـ د . أحمد كمال زكى :النقد الأدبى الحديث. دار النهضة العربية، بيروت. 1981،ص. 201 .

فى العيش فينتقده ويطلب إصلاحه . وهو يكتب عن الحروب وأمجادهم وتاريخهم ، ولا يكتب عن مصر ونكباتها الحاضرة ، وما تعانيه من مظالم اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية . ولذلك فإن أدبه سلفي ، وهو أدب الكتب الذى يجعله يعيش وهو فى عزلة عن الوسط الذى يحيط به كأنه فى برج عاجي . وهو هنا يشبه أدباء القرون الوسطى فى أوربا "(1) . والواضح أن سلامة موسى يشير هنا الى الاتباع المحافظ السلفى الذى يصدر عن الطبيعة الاقطاعية التى تعتبر الأدب وسيلة للترف الذهنى والتسلية ، ومن هنا فهم يعتنون بالصياغة والزخرف اللفظى والصنعة ، ويحاكون الأدب القديم لأنهم وجدوا فيه مالم يجدوه فى الآداب الحديثة ، وذلك لتشابه الأنظمة الاجتماعية . ولكن ذلك لا يعدم وجود أدباء وشعراء ونقاد اجتماعيين متفردين عن الوضع العام ، غير راضين بما حولهم ، محاولين تصوير الواقع الاجتماعى ونقد عيوبه .

إن أهمية كتاب سلامة موسى تبرز فيما طرحه من منهج نقدى يرتكز على الجانب الاجتماعى الذى يفرض على الأديب الإلمام بالظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية للمجتمع حتى يتمكن من تشخيص أوضاعه ، ويعمل على تغييره نحو الأفضل . وهو ما يعد فى تلك الفترة التاريخية من الأمور الخطيرة ، لأنه يتطلب وعيا خاصا مايزال فى بداية مرحلة تكوينه . ومن ثم لم تلق آراؤه الاهتمام المطلوب . وقد بقي سلامة موسى مواصلا دعوته وثورته عبر صفحات الجرائد والمجلات الى أن استتب الأمر نوعا ما للواقعية الاشتراكية بعد قيام ثورة 23 يوليو 1952 ، حيث أخذت دعوته تتجسد فى كثير من كتابات الأدباء والنقاد الذين تأثروا بالواقعية الاشتراكية وعملوا على تحقيقها فى الواقعين الحياتى والفنى .

وختم سلامة موسى حياته الفكرية والنقدية ببلورة رؤيته ومنهجه الاجتماعى فى كتابه " الأدب للشعب " الذى ضمنه خلاصة تجاربه الفكرية والأدبية . وإن كانت دعوة سلامة موسى الى " الأدب للشعب " لم تكن هى الوحيدة فقد أثارها عدد من النقاد قبله وبعده ، من أبرزهم عبد الرحمن الخميسى الذى كتب سنة 1953 مقالا يحمل العنوان نفسه ، ويرى فيه " أن الكاتب الذى يريد الشعب أن يقرأ له ، هو الهارب من الصومعة ، الغائص فى تجربة الحياة ، الشاعر بآلام الناس وأمانيهم ، المصور لكفاح الأمة ، المدافع عن الشعب وحرياته ، المستعد فى كل لحظة لأن يضحي بحياته فى سبيل حياة المجموع لا أن يمتطي المصلحة العامة ليصل بها الى أهدافه الشخصية ! إن الأدب الذى يريد الشعب أن يقرأه ، هو كل مايتصل بالناس ويوحي اليهم بالنضال من أجل المستقبل السعيد ، ويحارب استثمار الانسان لأخيه الانسان ويحلم كراهية الظالمين ، ويحرك أحقاد المظلومين . إن الأدب الذى

---

1 — سلامة موسى : الأدب الانجليزى الحديث ، ص 3 .

يريد الشعب أن يقرأه هو لوحة العصر، ومرآة الكفاح ضد البغي، وملهم العزائم في حومة الجهاد ضد الاستعمار والاستغلال".[1] تلك هي أسس الأدب الذي يدافع عنه عبدالرحمن الخميسي ويدعو الأدباء الى الارتباط بالشعب والتعبير عن قضاياه. فالأديب جزء من مجتمعه وهو ملزم بالتعبير عن قضايا هذا المجتمع والدفاع عن أماني الطبقة الكادحة. وهو يصدر في ذلك من تأثره بالفلسفة الماركسية وبكتابات الأدباء الواقعيين الاشتراكيين. غير أن سلامة موسى كان أكثر جرأة في دعوته الى ربط الأدب بالمجتمع، وإليه يعود الفضل في بلورة هذا الاتجاه الاجتماعي في النقد العربي المعاصر، على الرغم من أنه اكتفى بتقديم الأسس العامة لدعوته وترك التطبيق والتفاصيل الدقيقة للمختصين الذين يمكنهم إثراء هذا الاتجاه وجعله في مستوى الشعب وطموحاته.

إن سلامة موسى وهو يطرح دعوته الى "أدب الشعب، أدب الانسانية، أدب المجتمع، أدب العامة، أدب التفاؤل".[2] كان مؤمنا بأن هذا "الأدب المرتبط" سيساهم في تحقيق غايات الشعب ورفاهيته، ويحيد له مكانته في الحياة من خلال التوجيه الهادف الذي يكشف عن السلبيات وينير الطريق أمام المستقبل. لذلك نجده يصرخ في وجه الأدباء الذين ألفوا السير في نهج القدامى دون اعتبار لحياتهم ولعصرهم، قائلا لهم: "أفيقوا يا أدباء مصر، وافهموا، وتعلموا، أن الأدب للحياة والانسانية والمجتمع، وأنه ليس نكتة بديعة أو بيتارا ثعا، وانما هو ارتقاء وتطور وكفاح لتعميم الخير والشرف والإخاء والحب".[3] فالأديب الذي لا يقف الى جانب شعبه سيتخطاه الزمان ولن يكون له شرف المساهمة في تطوير الحياة. لذلك فإن الأديب ذا الإحساس الصادق الواعي لن يتوانى في التعبير عن عصره وقضاياه الاجتماعية والإنسانية، بدلا من نشدان الحكمة خلفه أو عند خاصة الخاصة.

إن الأدب عند سلامة موسى يرتكز على عدة عناصر رئيسية هي التي تحدد دعوته لاجتماعية الأدب. فهو أدب شعبي، اجتماعي، اشتراكي، إنساني، ومصري. شعبي "لأنه يكتب للشعب بلغة الشعب المستطاعة، وأن تكون شؤون الشعب موضوعات دراسته واهتمامه".[4] وهو لا يقصد بـ"الأدب الشعبي" الأدب الذي يتخذ من اللغة العامية وسيلة في التعبير وإنما يعني به أدب الشعب الذي يستمد مضمونه من واقع الحياة الشعبية ويتجه الى القسم الأكبر من ذلك الشعب. "ذلك أن الكاتب الذي امتلأت نفسه بهموم الشعب، والذي يهدف الى قراء من الشعب، يجب أن يتكلم بلغة الشعب. لغة ديمقراطية، ليست بالعامية طبعا، لأن العامية لاتكفى للتعبير، ولكن بلغة ميسرة تشق على العامية، يستطيع

1 ـ عبدالرحمن الخميسي: (الأدب للشعب). جريدة "المصري"، ع5840 بتاريخ 28 فبراير 1953، ص8.
2 ـ سلامة موسى: الأدب للشعب، ص. 59.
3 ـ م. ن. ص. 18.
4 ـ م. ن. ص. 9.

جمهـــور الشعب أن يفهمها "[1]. الشيء الذى يفرض على الأدباء البحث عن الأسلوب السهل الممتنع ، وكما قال سلامة موسى : " أن نهدف الى بلاغة شعبية جديدة ، فننزل الى الشعب قبل أن نرفعه الينا ، بل إننا لن نستطيع أن نرفعـــه الينا إلا إذا نزلنا اليه ، يجب أن نهـدم الحاجز الذى يفصل بين الشعب وبين الأدب باتخـاذ الأسلوب الميسر والكلمـــة المألوفـة . . "[2]. والشعب عنده يتمثل فى الطبقة العاملة المنتجة بعيدا عن الغوغاء أو العامة ، ولكـن دعوته للأدباء الى النزول بالأدب الى مستوى الشعب أمر له خطورته ، وذلك لسببين رئيسيين ، أولهما : الخوف من تعـوّد الشعب هذه البساطة والسهولة فى الأدب فيفضـــل الاستمرار فيها بدلا من العمل على الارتقاء والرفع من المستوى المعرفي ، بل قد يتخذ الأمــر شكلا آخر فتصبح الدعوة الى استعمال اللهجات المحلية فى الكتابة الأدبية من عناصر أدب الشعـــب . أما ثانيهما فيرتبط بمفهــوم الأدب ذاته الذى يفترض فيه أن تكون له خصوصيا تـــه المميـزة له ، والتى تبعده عن الخطاب السياسى المباشر .

وأدب الشعب اجتماعي لأنه فى خدمة المجتمع يعمل من أجل إحالة " حياتنا الفردية الى حياة اجتماعية تترفع عن الهموم الشخصية الصغيرة ، وتضطلع بالهموم الإنسانية الكبرى "[3]. كما أنه يرتبط بمجتمع معين له قضاياه ومشاكله الخاصة ، وبطبقة اجتماعية محــددة هى الطبقـة العاملة ، ومن ثم فهو يسعى الى طرح هموم هذه الطبقة ومحاربة ما سماه سلامة موســـى بالثـالـوث المدنس (الفقر ، والجهل ، والمرض) من أجل تحقيق حياة أفضل يسودها الرخاء والوئام . ولذلك فالأدب فى مفهوم سلامة موسى " يجب أن يكون كفاحا نحارب به رواسب القرون المظلمة وندعو فيه الى حرية المــرأة ومساواتها التامة فى الحقوق والواجبات بالرجل . كمــــا ندعو الى الحضارة العصرية . . وأن ندعو الى العلم والصناعــة لزيادة الثـراء . وأن نحـارب الغيبيات والخرافات التى أسن بها الشرق وتعفن حتى كاد يموت . وأخيرا يجب أن نتجه نحو الديمقراطية الاشتراكية . "[4]. فارتباط الأدب بالمجتمع يعنى معالجـة شؤونـــه وقضايـاه ، والعمل على تطويره نحو الخير والشرف والإخاء والحب بالقضاء على الاستغلال والاستبداد والاستعمار . ولن يتـم ذلك الا بتـوفر العنصر الثالث فى مفهـــوم سلامة موسي وهو اشتراكيـة الأدب . غير أن الاشتراكية فى مفهــومه غير محــددة ، فهى تجمع بين الفلسفتين أو الرؤيتين الماركسية والفابية ، وإن كان الميل الى الأولى أكثــر ، فهو يقول : " وفى عصرنا الحاضر تتمثــل هذه النزعـة الإنسانية فى المذهب الاشتراكي الذى يحاول دعاته إنصاف المظلومين وإغنـاء الفقـراء ومسـاواة الجنسـين ومحـو التعصبات العدوانية ، سواء أكانت دينية أم عنصريـــة

---

1 ـــ سلامـة موسى : الأدب للشعـــب ، ص 36 .
2 ـــ م . ن . ص . 30 .
3 ـــ م . ن . ص . 8 .
4 ـــ م . ن . ص . 31 .

أم طبقية ، واستخدام العلم لإشعاع النور في الأذهان ، والرفاهية في المدن والقرية وتحطم القيود التي تحد من الحريات سواء أكانت قيود الخرافات أم قيود الحكومات "[1]. فالاشتراكية عنده نظام اجتماعي يهدف الى تحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية في الواقع الحياتي والأدب الاشتراكي أدب متفائل بطبعه لأنه يؤمن بالمساواة والتعاون والتطور ، وبالمستقبل الذي تطمح الى تحقيقه تلك الفئات الشعبية التي يكتب لها سلامة موسى وينظر لأدبها ، حيث يقول : " أكتب لأولئك الشبان ، والموظفين ، والمحامين ، والكناسين ، والأطباء ، والحلاقين ، وعمال المصانع المتنبهين ، والنساء الجديدات العاملات ، وجميع أولئك الأشراف الذين لا يعيشون ولا يكسبون قوتهم بالباطل . وانما يتعبون ويكدون كي ينتجوا سلعة أو يؤدوا خدمة . هؤلاء هم قرائي الذين أغذوهم بالفكرة والنظرة والعبرة ، وأعين لهم السلوك والهدف "[2].

والاشتراكية عنده هي التي توفر النزعة الإنسانية في الأدب . وهو العنصر الرابع الذي تعتمد عليه دعوته لاجتماعية الأدب لأن "همّ الأدب الجديد واهتمامه هو الإنسان ، أي الإنسان في ثرائه وفاقته ، وسروره وحزنه ، وانتصاره وهزيمته ، ومعرفته وجهله ، وفي جميع مشكلاته الحاضرة والمستقبلة "[3] . وهو في نظرته الى الإنسان يتسم بالشمولية من حيث تواجده في مجتمع إنساني له ظروفه وأوضاعه الخاصة ، ولذلك فهو يرتبط بالإنسان في إطار تطوره وتغيره وفق حاجات الشعوب ونفسيات الأفراد ، مع استمرارية النزعة الإنسانية وبقائها باستمرار الإنسان وبقائه .

وهو عصري لأنه يعبر عن هموم العصر ومشاكله ، ويرتبط بالواقع المعيش ، ومن ثم فهو يعمل على النهوض بالإنسان والمجتمع في جميع الميادين العلمية والصناعية والثقافية والاجتماعية ، ويسعى من أجل تحقيق الحرية والنهوض بالإنسانية . وبالتالي فهو واقعي أيضا لأن الواقعية عند سلامة موسى " هي المعالجة الموضوعية التي تتفق وواقع الحال ، وليست المعالجة الذاتية التي تعتمد على الأغراض الشخصية "[4] ، أو الخيال .. على الرغم من أن الفصل التام بين الأمور الذاتية الشخصية والأمور العامة التي تخص الناس والمجتمع أمر صعب ما دام الفرد جزءاً من المجتمع . ومع ذلك يبقى الأدب الواقعي في مفهوم سلامة موسى ينحصر في " النظر الموضوعي الى المجتمع ومحاولة الوصول الى كنه حقائقه وأصوله والتعرف الى أسباب سعادته وتعاسته "[5] . ولذلك نجده ينظر الى الأديب بمنظار خاص فيرى أنه ينبغي " أن يكون له مقام المعلم المربي ، وليس مقام المسلي المهرج ، وأن تكون له رسالة

---

1 — سلامة موسى : الأدب للشعب ، ص ، 178 .
2 — م . ن . ص . 54 .
3 — م . ن . ص . 31 .
4 — سلامة موسى : (الواقعية في الأدب المصري) ، مجلة "الآداب" ع 5 مايو 1958 ، ص ، 34 .
5 — م . ن . ص . 35 .

كما لو كان نبيا يرشد ويعين الأهداف ، ولا يكذب فينافق ويخدع . وأن يزيد حياة القارئ حيوية بالتوسع والتعمق والفهم للكون والدنيا والإنسان ، وأن يوجد حوله "مناخا تستطيع الحريات أن تحيا فيه وتنمو وتنتصر"[1] . فأعباء الأديب المؤمن برسالته كبيرة ، ولن يستطيع إنجازها إلا إذا تحلى بالموضوعية والنظرة الشمولية للواقع وللمجتمع ، وهي المهمة نفسها التي يوكلها سلامة موسى للناقد الجديد الذي يشترك مع الأديب في المنهج الواحد والنظرة الواحدة ، فحلا قتهما متكاملة في الاتجاه الواقعي الاجتماعي ، ويهدفان الى غاية واحدة أساسها الوعي بالواقع ، ولذلك نجده يؤكد ويقرر على أن "النقد السليم للأدب هو النقد الاجتماعي"[2] . أي أن الناقد يسأل : ماهي قيمة هذا العمل الأدبي في المجتمع ؟ وما علاقته بالواقع بأشكاله المختلفة ، الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ، وغير ذلك ؟ فالناقد الاجتماعي يقوم بالبحث عن المضامين الاجتماعية في العمل الأدبي ، ويحدد مصدرها والغاية التي يهدف اليها الأديب . كما يتولى عملية توجيه الأديب نحو الواقع وإبراز تناقضات الوضع الاجتماعي القائم ، والعمل على تجاوزها .

وانطلاقا من ذلك ومن خاصيات الاتجاه الواقعي الاجتماعي شن سلامة موسى هجومه على الأدب العربي القديم لخلوه من أساسيات الدعوة لاجتماعية الأدب . فهو أدب ملوكي بعيد عن الشعب وحاجاته ، ومن ثم لم يعكس الواقع الاجتماعي وطموحات الطبقة الشعبية ومعاناتها . وقد سار بعض الأدباء في العصر الحديث ضمن هذا النهج الكلاسيكي الذي ينظر الى الأدب من حيث الشكل فيبحث في المجاز والاستعارة والتورية والبهارج والمحسنات التي يعمل على توفرها في عمله الأدبي ، ولذلك فهم لم يسلموا من هجوم وثورة سلامة موسى الذي نعت شعر أحمد شوقي وعلى الجارم وغيرهما من الأدباء التقليديين بالرجعية والجهل ، وأن أدبهم "يجب أن يموت"[3] . ليفتح الطريق للأدب الجديد الذي يحمل رسالة اجتماعية . وقد قاده هجومه على ماسماه بـ"أدب الفقاقيع" والتملق الزائف الى مؤاخذة طه حسين وعباس محمود العقاد على مسايرتهما للملك فاروق حيث وصفه الأول بصاحب مصر وبأن سلوكه الشخصي يعتبر قدوة للمواطنين ، ورأى فيه العقاد صورة الفيلسوف ، في حين يرى سلامة موسى أن هؤلاء الحكام وخاصة الملك فاروق هم علة الأدب والفن . الشيء الذي أوصله الى السجن ، وأدخله في عدة معارك نقدية واجه فيها تهما عديدة كالشعوبية ، والحقد ، وغير ذلك .

إن تحمس سلامة موسى للاتجاه الواقعي الاجتماعي قد أوقعه في كثير من المآخذ النقدية كالتعميم ، والإطلاق في الأحكام النقدية وتناقضها . فالأدب القديم قد كان في

---

1 — سلامة موسى : الأدب للشعب ، ص. 9 .
2 — م . ن . ص . 124 .
3 — م . ن . ص . 46 .

من جديد الى ماكان عليه قبل ذلك . ومن ثم جاءت الدعوة الى ربط الأدب بالمجتمع لتصحيح مسار الأدب العربي ونقده . ذلك أن الأدب عند أحمد أمين ظاهرة اجتماعية ، وبالتالي فإن "أدب كل جماعة يعتمد على درجتها في النظام الاجتماعي والاقتصادي"[1] . فالأديب يستمد مادة أدبه وموضوعاته وأساليبه من المجتمع ومن الحياة المحيطة به ، أي أنه يعكس الواقع الاجتماعي بجوانبه وأشكاله المختلفة وفق رؤية خاصة يستمدها من الواقع الحياتي، ولذلك رأى أحمد أمين أن دراسة أي عمل أدبي تتطلب ربطه بالواقع الاجتماعي المحدد زمانيا ومكانيا . ومن ثم قسّم مراحل تطور الأدب العربي تقسيما اجتماعيا ، فرأى أنه مر بثلاثة أدوار وفق النظام الاجتماعي السائد في كل مرحلة[2] . وانطلاقا من ذلك دعا أحمد أمين الى ضرورة ربط الأدب بالمجتمع وتحديد دوره على أساس واقعي مرتبط بظروف المجتمع العربي وحاجاته . وقد لاقت تلك الدعوة رفضا من قبل بعض الأدباء والنقاد الذين لم يألفوا مثل هذه الدعوات التي تطالبهم بالتعبير عن واقع مجتمعهم وبخاصة الطبقة الكادحة . وكانت ثورته على الواقعية النقدية التي تكتفي بتصوير الواقع ونقده سببا في إثارة معركة نقدية بينه وبين بعض الأدباء والنقاد وعلى رأسهم توفيق الحكيم وعباس محمود العقاد ، خاصة وأنه عمد الى الاستشهاد في توضيح رؤيته ودعوته بالشاعر أبي العلاء المعري الذي يعد من بين الشعراء القدامى الذين قدموا في شعرهم صورة للمجتمع العربي وكشفوا سلبياته[3] .

ولا شك أن دعوة أحمد أمين الى وجوب دخول الأديب في المعركة وقيادتها ، ومن ثم تبصير الرأي العام بموقعه ، واطلاعه على مزاياه وعيوبه ، وتوجيهه نحو الحياة الكريمة المبنية على العدالة الاجتماعية ، يتطلب من الأديب الانغماس في الحياة الواقعية ومعايشة التجربة معايشة حقيقية . وقد حاول أحمد أمين توضيح أسس دعوته هذه خلال رده على العقاد وتوفيق الحكيم مبينا غايته من ذلك ، فقال : "إني دعوت الى أن يكون من مصادر الأدب ، حياتنا الاجتماعية التي نحياها ، فيكون لها روايات تمثل بؤس طبقات الشعب وأغلالها والاستبداد بها ، وتدعو الى حياة أسمى من حياتنا . والى تكسير أغلالنا والثورة على الظلم الذي ينتابنا . فاستنتج توفيق الحكيم من هذا إني أدعو الى المادية والى تسخير الأدب في خدمة العيش . لا يا أخي فرق كبير بين الدعوة الى أن يكون من مصادر الأدب الحياة والوعي الاجتماعي ، وبين الدعوة الى مادية الأدب وتسخيره للأغراض الوضيعة . فالأدب الاجتماعي قد يكون في أسمى مراتب الروحانية ، وفي الأدب الفردي ما هو مادي وما هو روحاني ، وفي الأدب الاجتماعي ما هو مادي وما هو روحاني . . إنني أفضل الأدب الذي

---

1 ـ أحمد أمين :(أدبنا الحديث أدب ديمقراطي) . مجلة "الهلال "ج 2م 46 بتاريخ 1/12/1937 ، ص 124 .
2 ـ انظر : الفصل الأول من البحث ، ص 77 .
3 ـ انظر : الفصل الأول من البحث ، ص 78 .

ينبع من الوعي الاجتماعي ، وأنك تفضل الأدب الذى يستوحي أدب اليونان والرومان أوأمرئ القيس وشهرزاد على الأدب الذى يستوحى الحياة الاجتماعية الحاضرة ، وتفضل الفن للفن على الفن للمجتمع .. "(1) . وهكذا فظروف الأمة العربية فى هذه المرحلة تفرض على الأديب الالتزام بواقع أمته والدفاع عن حريتها وكرامتها ، الشيء الذى يفرض عليه الكتابة للعامة وليس للخاصة كما يذهب العقاد وتوفيق الحكيم ، وغيرهما من الأدباء والنقاد الذين وجدوا في هذا الاتجاه الاجتماعي ما يخرج الأدب عن غاياته حسب زعمهم، رغم تأكيد أحمد أمين وغيره من النقاد الواقعيين على خصوصية العمل الأدبي وأسسه الفنية . وقد ساهمت توجيهات أحمد أمين — ولو بقسط ضئيل — فى طرح الاتجاه الاجتماعى فى النقد الأدبي المعاصر، على الرغم من أنه لم يصدر فى ذلك عن فلسفة واقعية محددة ، مما يؤكد ماسبق أن قلناه حول ترسيخ المصطلح النقدى للواقعية الاشتراكية فى البيئة الثقافية العربية بأنه كان نتيجة طبيعية لما آل اليه الواقع العربي بمختلف عناصره السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، وأنه لم ينشأ نتيجة للنقل والتأثر والاقتباس فحسب، وانما كان نتيجة حتمية فرضها الواقع وحاجات المجتمع ، ونمو الوعي والاحساس بالطبقة الكادحة التى تكافح من أجل حقها فى الحياة ، وبروز التضامن بين قوى الشعب الكادح فى مجابهة الاحتلال والاقطاع والرأسمالية . ومن ثم كانت العوامل الخارجية مساعدة لتحقيق الأهداف والطموحات الكبرى . ولذلك فإن الواقعية الاشتراكية أصبحت تشكل جزءا هاما من التراث العربي الحديث الفكرى والنقدى لا يمكن الاستغناء عنه ، أو التغاضى عن قيمته ودوره فى الحياة الأدبية ، وإنما تتطلب العمل على تطويرها وتوجيهها وفق خصائص المجتمع العربي ، ووفق الظروف التاريخية التى يمر بها من ناحية ، والتطور الحضارى والفكرى للعالم من ناحية أخرى . ذلك أن النقد الواقعى الاجتماعى " الأكثر إخلاصا يمكن أن يصبح نقدا عقيما ومجردا من كل قيمة للمجتمع ، إذا ما كان نقدا أعمى ، وإذا ما حصر نفسه فى التأمل الأستاتيكى لحقائق خارج الزمن والمكان ، حقائق منفصلة عن حركة المجتمع وعن تداخل مثل هذه الحركة وترابطها المحدد "(2) . فقيمة النقد الاجتماعى وأدبه تقاس بمدى تأثيره فى الإنسان وجعله قادرا على تطوير المجتمع وتغيير مستوياته الثقافية والإنسانية من خلال الممارسات العملية . وهذا لا يتم إلا بتوفير الظروف الملائمة ، وخلق جدال مع الظاهرة الاجتماعية لكشف الطرق والوسائل والعوامل التى تمكن من تجاوز الواقع الراهن ومكوناته المختلفة .

إن الاتجاه الاجتماعى فى النقد الواقعى فرضته التناقضات الاجتماعية الناتجة عن التركيبة البنيوية للمجتمع ، وعن طابع العلاقات الإنتاجية السائدة فيه . لذلك كثيرا ما نجد

---

1 — أحمد أمين : مجلة الثقافة ، ع. 277 ، بتاريخ 18/4/ 1944 ، ص. 9 .

2 — ادوارد كارديس : فى النقد الاجتماعى ، تر. أحمد فؤاد بلبع ، دار المعارف القاهرة ، 1968 ، ص. 38 .

رؤيـة نقاد هذا الاتجاه مرتبطة بمجتمع معين له ظروفه الخاصة ، الشيء الذى جعل بعض النقاد الواقعيين يأخـذون مسارا آخـر يرون أنه أوسع وأشمل من دعوة "الأدب للمجتمـع" التى يتخـذها الاتجاه الواقعى الاجتماعى أساسا له ، وبذلك كانت دعوتهم الى "الأدب للحياة" أو للإنسانية ، وهو الاتجاه الثانى من اتجاهات الواقعية .

2 ــ الاتجاه الواقعى الإنسانى أو الحياتى : ممـا لا شـك فيه أن هناك فرقا كبيرا بين الأدب للمجتمع أو الشعب ، أو الأدب الكفاحى كما يسميه أحيانا سلامة موسى ، وبين "الأدب للحيـاة" أو للإنسانية جمعاء . إذ أن مفهوم الحياة أوسع وأشمل من المجتمع فهو يتسع لكل مافى الحياة من جوانب مادية ومعنوية ، حتى أننا نجد سلامة موسى يجعل من غايات الأدب الاجتماعـى الوصول الى مستوى عال من الحياة . فهو يرى أن المفهوم يتسع ويتطـور بتطور المجتمع لتصبح غاية الأدب الاجتماعى ووظيفته هى الحياة العامة . ذلك أن الأدب للمجتمع أو الشعب هو فى حقيقته يرتبط بمجتمع معين له ظروفه الخاصة المميزة له ، ومشاكله المحـددة التى قـد تشترك فيها معه مجتمعات أخرى ، غير أن العناصر البيئية المميزة لمجتمـع ما هى التى تفرض نفسها على أدب ذلك المجتمع وتطبعـه بطابعه الخاص ، بحيث لا يمكن لمثل هذا الأدب الاجتماعى أن يعكـس قضايا كل المجتمعات فى آن واحد . ومن ثم لا يمكن تعميم الأحكام والمقاييس المستخلصة منه على كل المـجتمعات ، فلكل مجتمع خصائصه وظروفه التى تحصر أدب ذلـك المجتمع فى دائرة ضيقة تهدف أساسا الى حل مشكلات ذلك المجتمع وإنارة السبيل أمامـــه . ولذلك فقد اتخـذت الواقعية الاشتراكية اتجاها آخر عند بعض النقاد الذين وجدوا فى دعـوة " الأدب للمجتمع" نظرة ضيقة محـدودة لا يمكن لها أن تتسع لتشمل الإنسانية كلها . ومن ثـم كانت دعوتهم الى " الأدب فى سبيل الحياة " التى اتخذت أشكالا متنوعـة ، فهى مرة دعـوة الى الأدب الهادف ، ومرة أخـرى الى الأدب الإنسانى . وأبرز من يمثل هذا الاتجـــاه النقدى الدكتور لويس عوض الذى كتب قائلا : " كنت دائما أفضل فلسفة الأدب للحياة على فلسفـة الأدب للمجتمع ، لا لأنى أستهين بالمجتمع أو ألتمس التعمية فى شيء مجرد هو الحياة ، ولكـن لأن الحياة شيء أعم من المجتمع وشامل له ، فالحياة تشمل المجتمع والفرد جميعا ، وليس مـن الخير أن نطرح الفرد من حسابنا فى أى فلسفة اجتماعية نقيمها بالفكـر أو بالفعل .. ومـن الأفضل أن يقال الأدب أو الفن أو العلم أو الثقافة للحياة لا للمجتمع ، لأن المجتمع يفهم عادة على أنه جسم ذوكيان مادى محسوس وعلاقات مادية محسوسة وقيم مادية محسوسة أو نابعة مـن المادة ، أما الحياة فهى الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ، ومن مادة وفكر ومن أعضاء ووظائف."(1)

وإذا كنا نوافق الدكتور لويس عوض فيما ذهب اليه من أن الحياة أوسع وأشمل من المجتمـع ،

---

1 ــ د . لويس عـوض : الاشتراكية والأدب ، ص ، 8 .

فإننا نلاحظ عليه خلطا ما كان يجب أن يقع فيه ، فهو ينظر الى المجتمع على أنه يمثل الجانب المادى وحده فى الوقت الذى يعتبر الحياة تجمع بين الجانبين المادى والروحى . والواضح أن مثل هذا التقسيم لا وجود له ، فالمجتمع كالحياة له كيان مادى ومعنوى . اللهم إلا إذا كان الدكتور لويس عوض ينظر للقضية من زاوية أخرى غير واقعية . ذلك أن الأدب الاجتماعى لا يطرح الفرد من فلسفته ، ولا يهمل أحاسيسه وعواطفه ، وانما ينظر اليها باعتبارها وليدة المجتمع وقضاياه ، وبالتالى فهو ينظر اليها فى إطارها الاجتماعى ، وليس كشيء مجرد منفصل عن الواقع بجوانبه المختلفة .

إن الدكتور لويس عوض يهدف من وراء ذلك الطرح الى رفض النظرة التى تحصر الأدب فى معالجة قضايا طبقة اجتماعية معينة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يريد أن يجمع بين النظرتين المادية والمثالية للمجتمع . فكانت دعوته الى " الأدب للحياة لا للمجتمع لأن المجتمع يفهم عادة على أنه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان ، أما الحياة فهى بغير حدود وهى تيار مستمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل ، وهى تشمل هذا المجتمع وذاك المجتمع وكل مجتمع ، أي تشمل المجتمع القومى خاصة والمجتمع الانسانى بوجه عام "[1]. وكما يبدو فإن إشكالية هذا الاتجاه الواقعى تتمثل فى محاولة تجاوزه لهموم مجتمعه الخاصة الى هموم الإنسانية العامة . وعلى الرغم من إيماننا بأن لكل مجتمع ظروفه وخصائصه المميزة له ، فإننا نرى أن التجربة الإنسانية وهمومها تصبح قليلة الأهمية اذا لم تنغمس فى الهم المحلى أولا ، والهم الإنسانى ثانيا . ذلك أن الضرورة تدفعنا الى الاهتمام بالقضايا الوطنية خاصة وقضايا الإنسان والحياة عامة . ومن ثم فإن الاتجاهين "الأدب للمجتمع " و"الأدب للحياة " أو الاجتماعى والإنسانى ، هما فى الحقيقة يكملان بعضهما ، ولا يناقض أحدهما الآخر .

إن دعوة " الأدب للحياة " كما يقول الدكتور لويس عوض هى : " دعوة قومية ودعوة إنسانية معا . لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الإنسانية . وبهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة مادية ودعوة روحية معا ، لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة المادية ووظيفة للحياة الروحية . وبهذا تكون دعوة الأدب للحياة دعوة اجتماعية ودعوة فردية معا ، لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد "[2]. وكما هو واضح فإن هذا الاتجاه يحاول الاستفادة من جميع التيارات الفكرية والمذاهب الأدبية المختلفة رغبة منه فى تحقيق الوفاق بينها لخدمة الإنسانية . وهو بذلك

---

1 ــ د . لويس عوض: الاشتراكية والأدب ، ص 9 .
2 ــ م . ن . ص . ن .

يقدم طرحا جديدا للواقعية ولا شتراكية ، فيرى بأن " الأدب الاشتراكي الإنساني يحيط به اليوم خطران : خطر عبادة الفرد وخطر عبادة الجماعة "(1). وإذا كان الخطر الأول ينحصر في المذاهب أو المدارس التي تجرد الأدب من رسالته الإجتماعية والمتمثلة في مدرسة الأدب للأدب أو الفن للفن وغيرها ، فإن الخطر الثاني يتسع عند الدكتور لويس عوض ليشمل " كافة المدارس المادية والمثالية التي تشتط فتجعل من الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة المادية وحدها . أو تشتط فتجعل من الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة الروحية وحدها . ووجه الخطر في هذه المدارس أنها تبسط الحياة أكثر مما ينبغي وتفصم الوحدة الأصيلة القائمة بين الروح والمادة ، بين المثال والوجود ، بين الشكل والمضمون بين صورة الحياة ومحتواها "(2). وانطلاقا من ذلك طرح لويس عوض مفهومه للاشتراكية التي يرى وجوب اتساعها لتشمل كل هذه المعاني والوجوه . فهي " فكرة إنسانية أو لا وقبل كل شيء . وبحكم أنها كذلك فأهم خصائصها إذن الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التي لا تعرف الحدود . فأول ما تتميز به النظرة الاشتراكية السليمة خلوها من التعصب المقيت وتحررها من المذهبية الضيقة واعترافها بكل ما يمكن أن يدعم إنسانية الإنسان ولو جاء من طريق غير طريقها وبمنهج غير منهجها "(3). وبالتالي فإن هذه الاشتراكية تعتبر " كل مدرسة من مدارس الفكر والفن والأدب وجها إيجابيا خلاقا يضيف الى التراث العظيم وهذا الوجه الإيجابي الخلاق هو نقد الحياة . ترى أن في المثالية قوة هي نقد المادية وفي المادية قوة هي نقد المثالية . وفي الفردية قوة هي نقد الجماعية ، وفي الجماعية قوة هي نقد الفردية وفي الشكل قوة هي التحذير من خطر المضمون ، وفي المضمون قوة هي التحذير من خطر الشكل "(4).

وهكذا فإن هذا الاتجاه النقدي كما يبدو يمثل خليطا من الفلسفات والاتجاهات والتيارات المختلفة بحيث لا نجد لدى معتنقيه فلسفة محددة تجاه الواقع رغم اتفاقهم في ربط الأدب بالحياة وإيمانهم برسالته الإجتماعية من ناحية ، وبالاشتراكية كوسيلة لتحقيق غايتهم من ناحية أخرى . ولعل تلك الصيغة التوفيقية التي اتخذها هذا الاتجاه أساسا في دعوته قد كانت سببا في إقبال النقاد الواقعيين على هذا الاتجاه أكثر من الاتجاهات الواقعية الأخرى ، حيث يضم نخبة من النقاد العرب أمثال الدكتور غالي شكري ، والدكتور شكري محمد عياد ، وحنا عبود ، والدكتور سيد حامد النساج ، والدكتور عبد المحسن طه بدر .. وغيرهم من النقاد الذين ماتزال رؤيتهم تتأرجح بين هذا الاتجاه والاتجاه الآخر الواقعي الثوري .

---

1 — د . لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص 10 .
2 — م . ن . ص . ن .
3 — م . ن . ص . 56 .
4 — م . ن . ص . 57 .

إن الاتجاه الواقعي الإنساني كما يعرضه الدكتور لويس عوض يشوبه خلط وتناقض ففي الوقت الذي يرفض فيه المدارس المثالية والمدارس المادية لتطرفهما نجده يتراجع عن ذلك ويعد كل مدرسة مهما كان اتجاهها الفكري والفني تمثل جانبا إيجابيا خلاقا يساهم في تطوير الحياة . وبذلك يجعل كل المدارس الأدبية تتساوى في مهامها ودورها في الحياة ، وهو أمر لا يمكن قبوله منطقيا . ولعل هذا الخلط هو الذي قاده الى جعل كل الأشياء مقبولة ومرفوضة في آن واحد . فالفن للفن والأدب للأدب والعلم للعلم والحسن للحق والخير للخير خرافات ابتكرها الإنسان المثالي ليحمي نفسه من عدوان الإنسان المادي . وبالمثل الفن للمجتمع والفن الهادف والفن ذو الرسالة الخ . خرافات ابتكرها الإنسان المادي ليحمي نفسه من عدوان الإنسان المثالي . والخرافتان نابعتان من إحساس عميق بالصدع بين المثال والمادة ، وبين الذات والموضوع ، وبين الكلي والجزئي ، وبين الدائم والوقتي ، الخ . . أي نابعتان من نسيان وحدة الوجود "(1) . وقد تبدو دعوته الى التوفيق بين هذه الأشياء التي طالما افترقت شيئا مقبولا ظاهريا على الأقل ، غير أن المتمعن في القضية سيكتشف أن التوفيق حسب رؤية الدكتور لويس عوض لا يتعدى كونه مجرد تفكير تجريدي سرعان ما يفقد أهميته عندما ينزل الى أرض الواقع . ذلك أن إشكالية الواقعية كما يرى حسين مروة ليست في الاختيار بين الدعوة الى الأدب للمجتمع والأدب للحياة ، فالقضية واحدة ، على الرغم من موافقتنا له بأن الحياة أوسع وأشمل ، ولكن الإشكالية التي يثيرها الدكتور لويس عوض ويريد أن يقنعنا بأنها الحقيقة ليصل الى مبتغاه ، تتمثل في عدم التفريق أو التمييز بين مدرسة الواقعية الاشتراكية وسائر المدارس المادية التي ترفضها الواقعية الاشتراكية ، ويرفضها هو أيضا . فالواقعية الاشتراكية تستند في الأساس الى النظرة المادية الجدلية والنظرة المادية التاريخية ، ولذلك كما يقول حسين مروة : " ليس لمثل الدكتور عوض وهو المثقف الكبير والمفكر الكبير ، أن يؤخذ بتلك المغالطة ، فينظم المذاهب والمدارس المادية كلها في قافلة واحدة ثم يسوقها بعصا واحدة . . في حين لا بد هو يعلم أن المادية الجدلية التي هي الأساس النظري للمدرسة الواقعية هذه ، حين تتحدث عن قوانين الحركة الكونية الجوهرية ، لا تساوي فعل هذه القوانين في الطبيعة بفعلها في المجتمع البشري ، بل هي ترى الحركة الاجتماعية ذات فاعلية إرادية تختلف بها عن حركة الطبيعة ، من حيث أن هذه ذات فاعلية آلية غير إرادية . . ومن هذا الفرق بين فاعلية قوانين الحركة في الطبيعة وفاعليتها في المجتمع البشري ، ينبع الفرق الجوهري بين المصطلحين المعروفين : المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية . . فإن مصطلح المادية الديالكتيكية يتضمن التعبير عن قوانين الحركة الكونية بوجه عام ، في حين أن مصطلح المادية التاريخية يعبر عن قوانين حركة التطور الاجتماعي البشري بوجه خاص . وهذا يعني

---

1 ــ د . لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص 59 .

وضوح ، التفريق علميا بين آلية الحركة الطبيعية وإرادية الحركة الاجتماعية"[1]. ونتيجة لذلك فإن " حركة التطور التاريخي الاجتماعية مسيرة دائما بنوعين من القوانين : قوانين عامة تخضع لها مختلف المجتمعات البشرية ، وقوانين خاصة تكتسب وجودها وفاعليتها وقوة الصيرورة فيها من خصائص مجتمع معين في بيئة معينة بعوامل غير متشابهة مع أمثالها في مجتمعات وبيئات أخرى ، ولا فرق أن تكون هذه الخصائص الوطنية أو القومية ، مادية أو روحية"[2]. فالمرء عندما يعي الأسس الجوهرية للواقعية يدرك أن القضايا أو المستلزمات التي يثيرها الدكتور لويس عوض ويرفضها انطلاقا من محاولته لتجاوز الماركسية والواقعية الاشتراكية الى ما هو أكثر شمولا وتكاملا في نظره هي في الحقيقة ترفضها المادية الجدلية والمادية التاريخية وتنفيها نفيا قاطعا . إنها كما يقول حسين مروة : " تنفي الصفة العالمية (الأممية) المنقطعة من جذورها الوطنية ، والمنفصلة عن المقومات القومية . انها تنفي المنهج المادي الوسائل والغايات الخالي من الفكر وروح المثالية (المثالية هنا بمعنى النزوع الى المثل والأهداف الانسانية الرفيعة) ، لأنها تؤمن بالفكر وتقدر دوره الفاعل الخلاق في حركة التطور ، ولأنها ذات رؤية واضحة الى أهداف التطور الإنسان ومثله الرفيعة . . إنها تنفي — مع ذلك — الرؤية الروحية المحض التي تأبى مجابهة مقومات الحياة المادية ، لأنها واقعية النزعة بالأساس . . إنها تنفي كون النظام الاجتماعي الشمولي حديديا لا يفكر الا بالجماعة ويسحق شخصية الفرد ، لأنها بواقعيتها تلك ذاتها تدرك وجود الفرد وقيمته وحقه ودوره وأنه أساس كينونة الجماعة ، ولكنها تدرك مع ذلك أن الفرد لا يمكن أن ينفصل بشيء عن الجماعة . . إنها تنفي — أخيرا — إبقاء صورة النظام الاجتماعي حبرا على ورق ومجرد شعار أجوف يخدر الجماهير ، ثم يترك للفرد أن يعربد في كل مكان بلا قيود ولا حدود ، لأنها نظرية للعمل والتطور والتقدم وانضباط الأفراد ضمن حدود القوانين العامة والخاصة لحركة التطور الاجتماعي من أجل أن يكون الأفراد ، بعملهم وانضباطهم هكذا ، هم القوة البشرية الدافعة لحركة التطور هذه "[3]. واذا كانت هذه رؤية الواقعية الاشتراكية كما وضحها أحد أقطابها في النقد العربي المعاصر ، فإن القضايا التي أثارها الدكتور لويس عوض حول الواقعية الاشتراكية تغدو بعيدة عنها ، لأنها ناتجة عن الخلط الذي وقع فيه لويس عوض من حيث عدم التمييز بين الواقعية والمدارس الأدبية الأخرى أولا ، والتفريق بين المجتمع والحياة ثانيا . ومن ثم فإن دعوة الدكتور لويس عوض الى ربط الأدب بالحياة أو الجانب الإنساني منها بدلا من المجتمع لا تثير إشكالية متى أدركنا أن الواقعية الاشتراكية أشمل من هذه الدعوة ، وأن النزعة الإنسانية لا تمثل إلا جانبا واحدا من الجوانب المتعددة التي تتشكل منها الرؤية الاشتراكية . وهو ما يكشف هشاشة الجانب المعرفي لبعض النقاد

---

1 — حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص 154 .

2 — م . ن . ص . 155 .

3 — م . ن . ص . ن .

الواقعيين الذين لا يرون فى الواقعية الا جانبها المادى أو ارتباطها بالطبقة الكادحة وعلى كل فإن الواقعية الاشتراكية إن كانت قد اتخذت عند الدكتور لويس عوض اتجاها إنسانيا تجعل غاية الأدب الإنسان فى كل مكان بعيدا عن النظرة الاقليمية الضيقة أو القومية المحدودة ، بحيث تتجه الى إنسان الإنسانية الواسعة الشاملة فتعبر عن احاسيسه وعواطفه الإنسانية ، وتعكس طموحاته الى الحرية وثورته على العبودية ، ومن ثم تدعو الى التعاون والمساواة ونشر العدالة الاجتماعية للقضاء على الفقر والمشاكل الاجتماعية ، ورفض التفرقة العنصرية والظلم والاستغلال ، وما الى ذلك ، فإنها اتجهت عند سلامة موسى اتجاها اجتماعيا يهدف الى نقد المجتمع وكشف سلبياته ، وبالتالى الدعوة الى إصلاحه وتنقيته من الأمراض الاجتماعية ، وتوثيق العلاقة بين أفراده بإزالة الفوارق المادية والمعنوية بينهم ، والقضاء على الاستغلال ومحاربة الظلم ، والدفاع عن الطبقة الكادحة ، الخ . وقد تتخذ الواقعية الاشتراكية عند نقاد آخرين اتجاها آخر قد يكون وطنيا أو قوميا أو غير ذلك .

إن موقف لويس عوض ينم عن إحساس بالضيق تجاه النقاد الواقعيين الثوريين الذين يتخذون من الالتزام والأدب الهادف أساسا لواقعيتهم . الأمر الذى دفعهم الى المغالاة فى دعوتهم بتسخير الأدب لأهداف جزئية مباشرة فتحول الى مايشبه الشعارات والتقارير ، ولذلك رفض لويس عوض هذه النظرة وحاول تعقيم مفهوم الالتزام ، فدخل فى معارك نقدية مع بعض النقاد الواقعيين مثل محمود أمين العالم الذى يمثل الاتجاه الثورى ، حيث حاول كل منهما الدفاع عن الواقعية وأسسها انطلاقا من مفهومه الخاص . وكانت قضية الحرية والالتزام من أهم القضايا التى أثيرت فى هذه المعارك . وقد وقف محمد مندور الى جانب لويس عوض مبينا الأخطاء التى وقع فيها هؤلاء النقاد نتيجة مغالاتهم وحماسهم الشديد ، حيث تحول "الأدب الهادف" عندهم الى "الأدب الهاتف" كما يقول محمد مندور .

وقد كان من الطبيعى أن يتجه الدكتور لويس عوض هذا الاتجاه ، الذى يأخذ الاشتراكية من جانبها الإنسانى الهادف رغم تأثره الواضح فى مرحلته النقدية الأولى بالمنهج الماركسى الذى استعان به فى دراساته للأدب الأنجليزى الحديث ، وظهر بصورة جلية فى مقدمته لمسرحية شلى Shelley (1792 — 1822م) التى ترجمها بعنوان " بروميثيوس طليقا " سنة 1947 . ذلك أن الدكتور لويس عوض قد ارتبط فكريا بثلاثة أقطاب من النقاد العرب هم عباس محمود العقاد ، وسلامة موسى ، وطه حسين ، الذين أثروا فى حياته الفكرية والأدبية تأثيرا كبيرا ، الشيء الذى جعله يعانى من أزمة عبر عنها بقوله : " كانت مشكلتى أن أوفق بين مثالية العقاد الجوانية المتعالية وأقانيمه المطلقة الشامخة ، وبين مادية سلامة موسى العلمية البادرة ، وبين عقلانية طه حسين المتأججة المركبة تركيبا غريبا من قوانين التوازن الكلاسيكى والاستقرار الكلاسيكى وقوانين الثورة على التوازن والاستقرار ، وكأنها جدلية

عظمى متسقة ومضطربة معا ، ابتكرها فيلسوف مجهول تجول ظله في منطقة ما بين ديكارت وهيجل كانت محاولة التوفيق هذه هي محاباة حياتي ، وقد زاد من جحيمها أني قضيت أكثر من عشرة أعوام متصلة بين أطلال أوربا وأمجادها ، أنا بالجسم ، وأنا بالروح ، استمع الى الأصوات لا إلى الأصداء ، فلم تعرف نفسي راحة السكون — وإن كانت قد عرفت — إلا بعد انتحاري الفني عام 1947 ، عام نشرت ديواني بلوتلاند ، وكتبت روايتي العنقاء "[1] . والا نتحار الفني عنده كان نتيجة اعتناقه للماركسية التي غيرت نظرته للحياة والفن ، وجعلته يعرف ماسماه بالواحة والسكون ، وإن كانت الحقيقة خلاف ذلك لأنها مبحث الحركة والنشاط ، اللهم الا إذا قصد الا ستقرار النفسي . فهو يقول متحدثا عن نفسه : "لو أنه أراد أن يقرض الشعر لما استطاع ، فقد أجهز عليه كارل ماركس ، ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ، ومن ألوان الصوت الكثيرة إلا لونا واحدا ، وغدت أمامه الحشائش حمراء والسموات حمراء و. . كأنما شب في الكون حريق هائل ، وهو راض بأن يعيش فى هذا الحريق ، فمن رأى السلاسل تمزق أجساد العبيد لم يفكر الا فى الحرية الحمراء "[2] . وهكذا فقد استطاعت الماركسية والأدب الواقعي أن يخرجاه من أزمته الى حين انتصار ثورة يوليو 1952 ، وتوليه سنة 1953 الإشراف على صفحة الأدب بجريدة " الجمهورية " التي جعل لها شعار "الأدب في سبيل الحياة" ، ولكنه لم يستطع التخلص من رغبته فى التوفيق بين التيارات الفكرية والمدارس الأدبية المختلفة . فكانت دعوته الى الأدب الواقعي الإنساني بمعناه الواسع الشامل الذي يلتزم فيه الأديب "بحياة المجتمع الذي يعيش فيه وبالمصير الإنساني بوجه عام وبالمصير الاشتراكي على وجه التحديد "[3] . وهو لا يتحدد فى موقفه كثيرا عن اتجاه سلامة موسى ، وإن كان لويس عوض يبقى فكره ورؤيته النقدية أكثر تطورا وأشد إصرارا برفضه ثقافة البيانات السياسية ومطالبة الأدباء " بالتفاعل مع ثقافات الأمم الأخرى دون خوف أو جزع من الأخذ والعطاء ، لأن الخوف والجزع من الأخذ والعطاء شيمة الضعفاء فاقدي الشخصية ، ودون ترفع واعتلاء بالنفس ، لأن الاكتفاء الذاتي لا مصدر له إلا الغرور وهو يفضي الى العزلة والعزلة تفضي الى الفقر والفقر يفضي الى التخلف "[4] . غير أن الدكتور لويس عوض اتسم بظاهرة غريبة مثيرة للحيرة ، وهي محاولته تجريد الثقافة العربية والفكر العربي من جوانبهما الإيجابية وإرجاعهما الى الثقافة والفكر الأجنبيين ، ولم يسلم من ذلك حتى بعض علمائها وشعرائها البارزين الذين فرضوا وجودهم على المستوى العالمي أمثال عبد الرحمن بن خلدون (1332 — 1406م) ، وجمال الدين الأفغاني ، وأبي العلاء المعري ، و غيرهم من الذين شكك فى قدرتهم الابداعية والفكرية

---

1 — د . لويس عوض: الحرية ونقد الحرية . الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة . 1971 ص . 24 .
2 — د . لويس عوض : بلوتلاند وقصائد أخرى . ص . 25 .
3 — د . لويس عوض: مقالات في النقد والأدب . ص . 279 .
4 — م . ن . ص . 173 .

والتماثيم الوطني . وقد نالت اللغة العربية جزءاً من هذا الهجوم في كتابه "مقدمة في فقه اللغة العربية" الذي أدت الثورة عليه إلى سحبه من السوق ومصادرته .

وبما أن موضوع البحث لا يسمح بمناقشة مثل هذه القضايا العامة، فإننا نكتفي بالإشارة الى أن الدكتور لويس عوض قد أضاف إضافات بالغة الأهمية الى الثقافة العربية المعاصرة، وبخاصة في مجال الترجمات التي قدمها ، والدراسات المختلفة التي أصدرها حول الآداب الأوربية القديمة والمعاصرة . كما دافع عن الاشتراكية وثقافتها ، ووضح دورها ومكانتها في حياة المجتمع والشعب . وهو وإن كان لا يميل الى الحديث عن الطبقة العاملة الكادحة فإن حديثه عن الاشتراكية كنظام اقتصادي واجتماعي يهدف أساسا الى القضاء على التمايز الطبقي وتعدد الثقافات المرتبطة بتعدد طبقات المجتمع ، وبذلك تتحطم الحواجز الطبقية في المجتمع . الشيء الذي يؤدي الى مجتمع إنساني متكامل . وهو مايهدف اليه الدكتور لويس عوض الذي يتخذ من الاشتراكية الإنسانية وسيلة لتحقيق مبتغاه ، وهو إزالة المجتمع الطبقي ، والقضاء على الفوارق الاجتماعية المختلفة ، لذلك كثيرا مانجده يطرح تساؤلات تكشف عن الواقع المزري الذي يعيق تحقيق المجتمع الاشتراكي الإنساني ، حيث يقول :"كيف يمكن أن نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم يزدرون الشعب وتراث الشعب ولغة الشعب ، ويأنفون من جوهره كما يأنفون من مظهره . وكيف يمكن أن نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم يمجدون في الشعب جهله وأميته فإن ظهرت عليه آية من آيات الثقافة قالوا نشهد انه انحرف الى اليمين . وكيف نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم وقف علمهم عند الورق الأصفر ولا يعترفون الا بما قاله شنطور بن الأشرم أو زياد بن حزبويه . وكيف يمكن أن نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم لا يعرفون شيئا عن تاريخ بلادهم ويعرفون كل شيء عن تاريخ شولمان .. وكيف نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم يعلموننا صباح مساء تحت ستار التربية القومية كيف نحقد على شعوب العالم وكيف نحتقر الإنسانية جمعاء ، فيعزلوننا أولا بأول عن ركب حضارة الإنسان ، ويلقون في روع الناس وهما كاذبا أننا خير البرية وشعب الله المختار، وفي حين أن دين البلاد الحنيف يعلمهم أنه لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى"(1). تلك هي حقيقة واقعنا التي لا يمكن تجاوزها الا إذا عرف كل منا مسؤوليته وآمن برسالته في الحياة . والأديب والناقد هما أولى بهذه الرسالة وبالدفاع عنها من أجل تحقيق مطامح الشعب وغاياته ، دون أن يجعلا من العمل الإبداعي أو النقدي بيانا سياسيا يفقد خاصيته الفنية ، أو يبتعد ابه عن أسسه وقواعده . ولا شك أن ذلك يتطلب أولا من الأديب والناقد تحديد موقفهما من الشعب وثقافته بشكل واضح ، وثانيا تحديد هويتهما الثقافية وطبيعتها ، ومشروعهما الاستراتيجي في بناء ثقافة

---

1 ـ د . لويس عوض: مقالات في النقد والأدب ،ص. 164 .

عربية متنورة بعيدة عن النزعة التقليدية في شكليها المختلفين .

وقد سار ضمن هذا الاتجاه الواقعي الإنساني الدكتور غالي شكري، وإن كان بنظرة نقد أكثر تطورا ومختلفة نسبيا عما رأيناه عند الدكتور لويس عوض . حيث نجده يحاول في دراساته الأدبية تجاوز ماسماه بـ"الماركسية التقليدية" التي يرى أنها قد اتخذت شكلين مختلفين في النقد العربي المعاصر" أولهما ، وهو مفهوم في طريقه الى الزوال ، هو ذلك الذي تبلور وتمت صياغته في ظل سلطة الدولة الستالينية ، وهدفه الرئيسي هو قياس شتى أنواع الإنتاج الثقافي حسب (نموذج واحد)، حددته الأيديولوجية السائدة . أما الثاني، وهو الذي يريد أن يكون أقرب الى الحلم فتمتد جذوره الى مفاهيم (الفن والأدب الحكماء للواقع) و (الثقافة المطابقة لتطلعات الجماهير) و (الثقافة سلاح الطبقة الصاعدة) ، وهي مفاهيم تبدو ماثلة في كتابات لينين كلها" [1] . وبالتالي فإن منظري التيارين أو المفهومين لم يسعوا الى تجاوز ما يمكن تسميته بالمرحلة الأولى من تصور علاقة الواقع الخارجي بالوعي الإنساني ، حيث اكتفوا بالتركيز على إبراز مدى انعكاس الواقع الاجتماعي في الأعمال الإبداعية ، ومن ثم وقعوا كما يقول الدكتور غالي شكري " في الخطأ الأول الذي وقع فيه لينين وهو خطأ يقوم على القفز فوق عملية (تحطيم البنية وإعادة تشكيلها) التي تدور في الوعي الإنساني [2] ذلك أن أي تكوّن للوعي لا يمكن أن يتم بمعزل عما سماه غالي شكري بعملية "تشكيل بنية الواقع" التي هي نتيجة لالتقاء الواقع الخارجي (المادية الجدلية) بالوعي الإنساني (المادية التاريخية) ، فمن التقائهما ينتج بناء جديد يجسد التحول الناتج عن عملية الانعكاس هذه ، وبالتالي يعيد التوازن الى ذاكرة الإنسان التي تعرف نوعا من الصراع بين الماضي المختزن والحاضر المكتسب والمنعكس ، والمستقبل الذي تطلع اليه .

وبما أن التيارين السابقين تخليا نسبيا عن القطب الثاني في الماركسية وهو المادية التاريخية ، فإن الدكتور غالي شكري مال الى المدرسة الاجتماعية الفرنسية التي يختلف منهجها عن المنهج الأنكلوسكسوني ، وكذلك عن "منهج الشرق الاشتراكي" . فهو "يعمد الى التحليل الجدلي الموضوعي للظاهرة المتورطة سلفا في الانحياز كحركة سوسيوثقافية ديناميكية التفاعل مع بقية عناصر الوجود الطبيعي والإنساني" [3] . ويستفيد في ذلك من جميع علوم العصر الطبيعية والإنسانية . يقول الدكتور غالي شكري متحدثا عن اتجاهه النقدي : "إنني أقرب ماأكون الى المدرسة الفرنسية في تحليلتها الجدلية لمستويات المعرفة المتعددة ، وفي توجهها نحو (خصوصيات الظاهرة) . . دون أن يعني ذلك لحظة واحدة تخليا عن المنجزات التاريخية

---

1 ـ د . غالي شكري : النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث ،ص. 20 .

2 ـ م . ن . ص . 22 .

3 ـ م . ن . ص . 14 .

للفكر الماركسي ، بل يعني أولا وأخيرا أن المادة المطروحة عينيا للبحث تكشف في ثناياها من قوانينها المستقلة ذات السيادة التي قد تصوغ في تعميم خبراتها الذاتية (نظرية) تخص كل ثقافة وطنية ، تضيف بالخلق والا بداع الى الرؤية الشاملة للثقافة الإنسانية العامة"[1]. وقد أخذ غالي شكري بهذا المنهج في غالبية مؤلفاته ودراساته الأدبية والنقدية ومن ثم راح يقدم رؤيته للواقعية وللواقع ، فرأى بأن الواقع ليس هو " الفئات الكادحة من المجتمع ، والواقعية ليست مطلقا هي الا نشغال المستمر بالدعوة الى الاشتراكية ، والواقعيون من المستحيل أن يكونوا من حملة ماكينات التصوير (أسود وأبيض) . غير أن الاتجاه النقدي الذي دعا نفسه (واقعيا) هو الذي أشاع هذه البلبلة في المفاهيم الفنية ، وأفسد على الشعراء تفهمهم لأغوار الواقع وأبقاهم على السطح بعيدا عن الأعماق "[2]. لذلك اتجه الناقد الدكتور غالي شكري الى رفض هذا النوع من المفاهيم التي تفرض على الأدباء الواقعيين نوعا من العزلة التي تجعلهم ينزوون في ركن ضيق بعيد عن تجارب العصر والتيارات الفكرية والأدبية الحديثة في العالم . ومن ثم دعا الأدباء الى تجاوز هذه المرحلة التي لا يختلف فيها الاتجاه الواقعي كثيرا عن النزعة المثالية ، لأنه يفرض عليهم " نشر أفكار مسبقة ، وهو اتجاه لا يؤدي في النهاية إلا الى تقديم مضامين جاهزة ، سبق أن تكونت وذاعت ، والى تحويل العمل الفني الى مرآة تعكس ما سبق رؤيته ، وبذلك تبعده عن وظيفته ، وهي تقوم ، أساسا ، على الكشف عن التحولات التي تطرأ على علاقة (الوعي الإنساني) بالمظهر الخارجي لواقع في طريقه الى أن يتغير من واقع صنعته الطبيعة تلقائيا الى واقع يشكله الإنسان بنفسه "[3]. وبالتالي فالدكتور غالي شكري يلتقي مع ما ذهب اليه الدكتور لويس عوض في دعوته الى الاتجاه الواقعي الإنساني الذي يستعين فيه الأديب بكل مكتسبات المعرفة الإنسانية من أجل إمدادنا بالوهج الإنساني الصادق وحرارة التجربة المعيشة والانفعال الأمين . مع تباين — بالطبع — في المقدرة الفنية والفكرية بين الناقدين .

إن الناقد غالي شكري يرفض " الأدب الهادف " ، ويرى بأنه لا يمكن أن "ندعو أدبا ما بأنه هادف ولا نتخيله مرآة للحياة ولا نطلب إليه أن يكون في خدمة المجتمع . لن تلقائية الصلة الوثيقة بين الفن والحياة — كأحد أشكال واقعنا المادي — تلغي تلك الصفات التفسيرية ، وتعلمنا أن نستشعر بعمق الصلة القائمة بالفعل بين أشكال الحياة المختلفة — ومن بينها الفن — وهي صلة حية متفاعلة على الدوام "[4]. والواضح أن رؤية الناقد للأدب الهادف بعيدة من الحقيقة ، ولا يمكن تعميمها على جميع المذاهب والمدارس الأدبية انطلاقا من القول بالعلاقة العفوية التلقائية ، لأن دعوة الأدب للحياة أو الأدب الهادف هي دعوة

---

1 — د . غالي شكري : النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث ، ص . 14 .
2 — د . غالي شكري : شعرنا الحديث الى أين ؟ . دار المعارف بمصر القاهرة . 1968 ، ص . 174 .
3 — د . غالي شكري : النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث ، ص . 47 .
4 — د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص . 136 .

الى الأدب القيادى الذى يحمل وفق أيديولوجية محددة تهدف الى تحقيق الاشتراكية والعدالة فى المجتمع، وطرح قضاياه الاجتماعية والثقافية والاقتصادية وغيرها . ومن ثم فهى ترتبط بالطبقة الشعبية الكادحة ، خلافا لما ذهب اليه الدكتور غالى شكرى الذى يرى بأن "أيديولوجية الشاعر الحديث تنبع أساسا من إحساسه الذاتى بالقضايا الكيانية الكبرى . لذلك فهو لا ينحصر فى أطر سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية ، وانما هو يكتسب أيديولوجيته فى الاطار الحضارى الشامل لمأساة الانسان ، من هذه الزاوية لا تبرز المشكلة السياسية أو الاجتماعية كعنصر وحيد مستقل عن بقية العناصر المكونة لمأساة البشرية ، وانما تتشابك فى جوهر مركب يتجاوز الأوطان الصغيرة حتى يشتمل على الكون بأسره ، كما يتجاوز مرارة الأحداث التاريخية السريعة الزوال ليتوقف عند تخوم الحدث اللانهائى فى أزمة الإنسان والعالم "[1]. فهو يرفض الأيديولوجية المغلقة التى يخضع لها الأديب دون أن يساهم فى تطورها ومناقشتها، ويرى أنها السبب فى جعل الواقعية تتخذ عند بعض النقاد والأدباء مفهوما بدائيا ساذجا بعيدا عن روح الواقعية الاشتراكية الحقيقية التى ترفض المسلمات وتعانق التجربة .

والحقيقة التى لا يمكن للباحث أن يتجاهلها هى أن هناك فرقا واضحا بين دعوة الدكتور لويس عوض التى تستمد فلسفتها مما سماه بالاشتراكية الإنسانية التى تعترف بجميع المتناقضات وتتجاوزها الى ما هو أعمق ، الى إنسانية الإنسان ، هذه الإنسانية التى لا علاقة لها بالصراع الطبقى أو الطائفى أو العنصرى ، أو أي صراع آخر لأنها الجوهر الكامن فى وحدة السماء والأرض فى كل واحد منسجم "[2]. وبالتالى فهى تبحث عن حلول وسطية ، وبين دعوة الدكتور غالى شكرى التى يستند فيها الى الماركسية كمنهج للتحليل الاجتماعى الثورى[3]. ولذلك يجد الدكتور لويس عوض "يتأرجح بين اليمين واليسار ، بين التقدم والتخلف" ، فى الوقت الذى تتسم فيه رؤية الدكتور غالى شكرى بالوضوح والموضوعية ، ذلك أن " الحلول الوسطية فى مجال المعرفة ، إما أنها تلغى الفكرتين وتنكرهما معا ، وإما أنها تجمع بينهما فى وقت واحد (والفريق الأخير يزعم أنه يجمع بين الجوانب الإيجابية فى الفكرتين) . وينتمى المؤلف (أى الدكتور لويس عوض) الى هذا الفريق الأخير . فهو كباحث فى الأدب لا يرفض المدارس المثالية ولا ينكر المدارس المادية ، وانما يصوغ من هذه وتلك ما يتوهم أنه مدرسة جديدة تطل من عليائها على البشر أجمعين فى الشرق والغرب لتوحد بين قلوبهم فى بوتقة الإنسانية الخالصة من أدران المثالية والمادية على السواء "[4]. ومع ذلك فرؤية الدكتور غالى شكرى للأدب والواقع تلتقى فى كثير من عناصرها مع نظرة الدكتور لويس عوض ، وبخاصة من حيث الأهداف والغايات ، وتختلفان

---

1 ـ د. غالى شكرى : شعرنا الحديث الى أين ؟ ص 174 .

2 ـ د. غالى شكرى : ماذا أضافوا الى ضمير العصر ؟ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1967 ، ص 158 .

3 ـ أحمد عباس صالح :(الأدب الاعتزالى فى مصر) مجلة " الموقف الأدبى " ع 106 فبراير 1980 ص 12 .

4 ـ د. غالى شكرى : ماذا أضافوا الى ضمير العصر ؟ ص 158 .

فى الوسائل المؤدية أو المحققة لتلك الغايات . فالاشتراكية بصفة عامة تهدف الى تحقيق إنسانية الإنسان فى الحياة والواقع . لذلك فإن الدكتور غالى شكرى يميل الى التركيز على جانب التفاعل الحضارى بشقيه المادى والمعنوى ، ويرى أن الماركسية تمثل الأداة الموضوعية لخلق التواصل بين فكر العالم المتخلف والفكر الاجتماعى المتطور فى العالم المعاصر، الشيء الذى جعله يحكم على الفكر الاشتراكى العربى وأدبه ونقده بالتخلف لأنه مايزال يعيش فى "المرحلة الستالينية "، فـ"تأليه الفرد وعبادة النصوص بل وحتى تقديس الجماهير ، كلها من الآثار الستالينية"[1] التى انعكست فى فكرنا وأدبنا فأبعدتهما عن "الجدل والخصوصية" مما تسبب فى غياب الإبداع ، وظهور الانقسامات والاتجاهات فى الفكر الاشتراكى العربى .

إنه من الصعوبة جدا على الباحث أن يصنف النقاد الواقعيين الى اتجاهات أو مجموعات تبدو له أنها تتفق مع بعضها فى الآراء والأفكار ، ذلك أن الرؤى تختلف من ناقد الى آخر وفق ثقافته وتجاربه النقدية وانتمائه الطبقى ، فلكل ناقد خصوصياته التى تميزه من الآخرين ، ومن ثم فإنى لا أوافق الدكتور غالى شكرى فيما ذهب إليه من حيث أن دراسة فكر ناقد واقعى واحد يغنيك عن الآخرين ، حيث يقول : "ولكنى اكتشفت أن أعمال هؤلاء جميعا تدور فى فلك واحد ، يدعونا لدراسة نموذج واحد فقط"[2] . فرغم أن النقاد الواقعيين ينطلقون من فلسفة واحدة ومنهج واحد فى فهم الواقع ودراسة الأدب ، الا أن كل ناقد يرصد الظاهرة الاجتماعية أو الأدبية من زاوية خاصة تجعله يلتقى مع النقاد الواقعيين الآخرين ويختلف معهم فى آن واحد . ومن ثم فإن هذا التصنيف الذى اتبعناه يبقى نسبيا لأنه يعبر عن نظرة خاصة قد تكون مقبولة أو تحتاج إلى تعديل . ولا شك أن السبب الرئيسى فى اختلاف الممارسات النقدية عند النقاد الواقعيين يعود الى اختلاف درجة الاستيعاب المعرفى للحركة النقدية الواقعية .

ويمكن أن نعد الناقد الدكتور سيد حامد النساج ضمن النقاد الواقعيين الذين يتجهون اتجاها إنسانيا يهدف الى توسيع مفهوم الواقعية الاشتراكية من خلال دعوته الى ماسماه بـ"الواقعية الشمولية" التى "تسعى للكشف عن الواقع الإنسانى فى حركته الدائرة والمستمرة ، لأنها لا تجرد الواقع من نسيجه ، وترى أن ثمة فارقا كبيرا بين أن تفهم طبيعة الواقع فهما واضحا ، وبين أن نطبق على الفن مقاييس متسرة ، تدور كما تدور الماكينة ، فتعتصر من الفن حياته ، بل وتمتص مادته ، تحت ستار الواقعية"[3] . فهو يلتقى مع الدكتور غالى شكرى من حيث نقده للواقعية الاشتراكية بالمفهوم المتعصب الستالينى الذى حاكاه بعض النقاد العرب واكتفوا بسه

---

1 ـ د . غالى شكرى : التراث والثورة ، ص. 17 .
2 ـ د . غالى شكرى : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص. 142 .
3 ـ د . سيد حامد النساج : فى الرومانسية والواقعية ، ص. 119 .

وتنا سوا ما عداه من الاتجاهات الواقعية المتطورة . ويعود ذلك الى الفهم الخاطئ للواقعية الاشتراكية ، حيث اعتقدوا "أن ميدان الفن الاشتراكي هو أن يدور حول البروليتاريا : حياتها وكفاحها ونضالها السياسي من أجل الوصول الى مرحلة الديكتاتورية البروليتارية . والواقع أن التجارب الفنية التي قدمها فنانون تقدميون أثبتت أن أي موضوع يتناوله الفنان الاشتراكي من الممكن أن ينتج عنه فن اشتراكي" (1). فالموضوعات ليست هي التي تحدد أو تميز الفن الاشتراكي عن الفن البورجوازي ، وانما يعود ذلك الى المضامين التي تحملها تلك الأعمال الأدبية والى الموقف العام الذي تستخلصه من الأثر الفني . فالواقعية الشمولية كما يذهب الدكتور سيد حامد النساج "ذات أبعاد تختلف كثيرا عما عرفناه عند الواقعيين الطبيعيين أو التقديميين أو اليساريين . فهي ولئن نبعت من المجتمع واتجهت اليه ، فإنها لا تلغي ذات الفنان ولا تهمله وتعتز بدوره في الفن وفي الحياة على السواء . ولئن كانت تستند الى الواقع المادي الموضوعي وتؤمن بتأثيره في الأدب والفن ، فإنها لا تنكر دور الواقع الروحي والمعنوي وهي في احتفالها بالموضوع لا تنسى الشكل . واذا كانت تعتقد اعتقادا لاسبيل الى زحزحته بأنه لابد أن يكون للفن هدف ورسالة ، فإنها تستنكر أن يعلو صوت الكاتب والفنان حتى يتحول الى صراخ أو نباح . وهي تذهب الى أن الالتزام يجب ألا يفرض بسلطة القانون وانما هو ينبع من داخل الفنان كنتيجة طبيعية لظروف البيئة والعصر اللذين يعيش في إطارهما . وهي واقعية تؤمن بالحركة والتطور والتقدم وترفض الرجوع الى الوراء . لذا فإنها تطالب الفنانين والأدباء بأن يعبروا عن الواقع في حركته الصاعدة وليس في جموده ، وأن تكون نظرتهم اليه نظرة شاملة غير جزئية ، وأن يضعوا في اعتبارهم (ذوات) الآخرين مادامت هي لم تنفصل ذواتهم" (2). تلك هي أسس "الواقعية الشمولية" كما حددها الدكتور سيد حامد النساج ، وهي في عمومها لا تخرج عن أسس الواقعية الاشتراكية ، ولكنها جاءت كنتيجة للانحراف الذي عرفته الواقعية عند بعض النقاد الذين اقتصرت نظرتهم على الجانب المادي ظنا منهم بأنه هو الواقع ، وحاولوا حصر ميدان الأدب الواقعي ، وفصله عن ذات الكاتب ، وهم في ذلك يصادرون العمل الأدبي بإجابات مسبقة . الشيء الذي أوقعهم في النظرة الآلية للأدب في علاقته مع الواقع .

إن واقعية الدكتور سيد حامد النساج لا تخرج عما رأيناه عند الدكتور لويس عوض والدكتور غالي شكري ، حيث يحاول كل منهم الابتعاد عن المفهوم التقليدي للواقعية المتسم بالمباشرة والآلية ، والبحث عن واقعية تستوعب الواقع بشقيه المادي والمعنوي . وسواء

---

1 — د . سيد حامد النساج : في الرومانسية والواقعية ، ص 117 .
2 — م . ن . ص . 129 .

اتخذت هذه الواقعية اسم "الواقعية الإنسانية" كما هو الحال عند الدكتور لويس عوض أو "الواقعية الحضارية" كما هي عند الدكتور غالى شكرى ، أو "الواقعية الشمولية" كما هي عند الدكتور سيد حامد النساج ، فإنها تلتقى كلها فى محاولة تقديم رؤية موضوعية شاملة للواقع وللحياة ، والسعي نحو توجيه الإنسان وقيادته بعيدا عن التعصب المقيت أو الانحياز الذى يحيل الأدب الى مجرد دعاية خطابية . ومن ثم فهى "تؤمن بالاشتراكية كمذهب اقتصادى واجتماعى واقعى ، لا يتم بتفاؤ ل بالأماني الطيبة والمواعظ الحسنة ، ولكنه يقوم بإدراك القوانين الموضوعية للتطور التاريخى ، وللواقع المعاصر ، وللعلاقات الاجتماعية ، واكتشاف طرق علمية إيجابية لتفجير القديم منها وإقامة الجديد الذى يستطيع أن يواجه امتحان الحياة"[2] . فالاتجاه الإنسانى أو الحياتى باعتماده النظرة الثنائية المتكاملة التى ترى الإنسان عقلا وعاطفة ، فكرا ووجدانا ، وأن الواقع كل متكامل من مادة وروح ، وأن العمل الأدبى شكل ومضمون وأن ميدان الأدب هو الحياة الإنسانية بأشكالها المختلفة، الخ . . ، قد جعله من ناحية أولى يتخطى بعض الأخطاء التى عرفتها الواقعية عند بعض النقاد وبخاصة فى مرحلتها الأولى ، ومن ناحية ثانية قد فتح المجال لكثير من النقاد الواقعيين الى اتباع هذا الاتجاه وتوسيعه سواء كان ذلك عن عفوية أو قصد ، الشيء الذى أوقع بعض نقاده فى أخطاء جديدة . وبما أننا لا نهدف الى أعمال نقاد هذا الاتجاه بقدر ما نهدف الى تقديم نماذج توضح سماته فإننا نكتفى بإضافة بعض النقاد الذين يبدو لنا أنهم أقرب الى هذا الاتجاه من الاتجاهات الأخرى ، وأول هؤلاء الدكتور عبد المحسن طه بدر الذى يفضل استعمال لفظة "الواقع" بدلا من لفظة "الحياة" الفضفاضة أو لفظة "المجتمع" الضيقة ، على الرغم من الغموض الذى تتسم به لفظة "الواقع" . وبالتالى فقد أخذ يدعو الى ربط الأدب بالواقع ربطا إيجابيا وديناميا ويرى بأن كل عمل أدبي ينبغى أن يكون واقعيا بمعنى من المعانى"[4] . ذلك أن التعبير عن واقعنا وكشف حقيقته سيساهم فى طرح قضاياه واهتماماته ودفعه الى العمل من أجل تحقيق مايصبو إليه من عدالة وتقدم .

---

1 ـ إن وجود مثل هذه المصطلحات النقدية (الواقعية الإنسانية ، الحضارية ، الشمولية) التى تتفق فى معناها وتختلف فى مبناها ليكشف على أن سبب أزمة النقد العربى المعاصر موغيا ب الجانب المعرفى الذى يساعد فى إدراك العلاقة التاريخية بين معطيات الواقع ومعطيات الثقافة ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى طغيان الرؤية المعرفية الفردية، الأمر الذى جعل أغلب مصطلحات النقد العربى غير مبنية على مرجعية فلسفية واضحة . لا سيما وأن الموقف العام المسيطر على ثقافتنا هو الموقف الاستهلاكى وليس الإنتاجى.

2 ـ د . سيد حامد النساج : فى الرومانسية والواقعية ، ص 118 .

3 ـ د . عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض، ص. 5 .

4 ـ د . عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع، ص. 11 .

وبما أن الدكتور عبد المحسن طه بدر ينظر الى الأعمال الأدبية وبخاصة الروائية من حيث قدرتها على تقديم " رؤية متكاملة ومتوازنة للعالم تلتحم فيها مشكلة الذات بمشكلة المجتمع بمشكلة الإنسان فى سعيه الدائم نحو الأفضل "(1). فقد اتجه بالواقعية نحو الشمول والانسانية حيث يقول : " فنحن لا نطلب من الفنان شيئا سوى أن يكون إحساسه بالواقع عميقا وصادقا ، ونحن نعرف بالضرورة أن مثل هذا الموقف سيؤدى بالضرورة الى وقوف هذا الفنان والأديب موقفا تقدميا وإنسانيا ، وهو حر فى اختيار أدوات فنه طالما أن هذه الأدوات قادرة على الكشف عن رؤيته وتوصيلها إلينا ، وإذا ظهر من هذه المقدمة أننا نطالب برؤية واقعية فإن هذه الواقعية واقعية رحبة بلا قيود ولا ضفاف "(2). إنه ينظر الى الواقعية من حيث إمكانية اتساعها لسائر الأعمال الإبداعية وذلك على غرار ماذهب اليه روجيه جارودى فى مفهومه للواقعية التى جعلها تدور فى رحاب الإبداع الإنسانى كله ، وإن كان الدكتور عبد المحسن طه بدر لم يقع فيما وقع فيه جارودى الذى دافع عن الواقعية الاشتراكية وساندها قبل أن يتحول عنها فيصبح من ألد أعدائها . فالدكتور عبد المحسن طه بدر كان دافعه فى توسيع دائرة الواقعية هو الخروج والابتعاد عن الرؤية التقليدية للواقعية التى تكاد تحصر الأدب الواقعى فى مجال واحد هو عالم الكادحين الذين يمثلون قوى المستقبل . وهو بذلك يرفض تلك المفاهيم والأحكام الجاهزة المتحجرة التى أصبحت تشبه المسلمات ، لأنها تعوق تقدم الفكر والأدب ، وتجعله يدور فى حلقة مفرغة . ومن ثم نجده يطالب بالتحرر الذاتى الكامل للأدباء حتى يصدروا فى إبداعاتهم عما يؤمنون به ويبتعدون بذلك عن التملق الزائف الذى يدمر إنسانيتنا . فالأدب " الواعى الجاد هو الذى نتوق اليه ، وهو أملنا فى تعرف مشاكلنا ، وهو أملنا أيضا فى المستقبل عندما يعمق وتقوى جذوره وتشتد لتتجاوز اللون المحلى وحده ، وتتصل بالجذور العميقة للانسان فى كافة بقاع الأرض فيكون لنا أدبنا الإنسانى الذى يساهم فى تحقيق عالم أفضل للانسانية جمعاء "(3). وما دام ميدان الأدب أو غايته القصوى عند الدكتور عبد المحسن طه بدر هو الحياة الإنسانية بجوانبها وتجاربها المختلفة ، فإن الأديب مطالب بتقديم رؤية متكاملة للواقع تكشف بصدق كما يقول الناقد : " عن نفسية الشعب العربى وآماله وأمانيه كشفا صادقا ، لا يلجأ الى تعداد مظاهر التفاؤل والمقاومة وحدها ، ولكنه يكشف فى الوقت نفسه عن المعوقات والتناقضات ومظاهر التخلف النفسى التى قد تعوق نهضتنا ، أو تحدث الانقسام الشنيع بين الدور السياسى والاقتصادى المتقدم الذى نهدف اليه وبين واقعنا النفسى المتخلف "(4). ومتى توفرت هذه الرؤية الصادقة فى العمل الأدبى يكون تقدميا وإنسانيا فى آن واحد . لأن الأديب الواعى لحركة الواقع

---

1 ـ د . عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض ، ص ، 43 .

2 ـ م . ن . ص . ن .

3 ـ د . عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع ، ص ، 38 .

4 ـ م . ن . ص . 32 .

والتاريخ يكون تصوره لقضايا مجتمعه ضمن دائرة أوسع وأشمل . فالحياة الإنسانية كما يتصورها الدكتور عبد المحسن طه بدر " ليست كتلة من العناصر المستقرة والقيم التي تثبت ثبوتا مطلقا ، بل هذه الحركة الديناميكية المستمرة المتفاعلة المتطورة التي يغير الإنسان فيها قيمه ومثله بتغير ظروفه "(1). وكما يبدو من النص فإن عبد المحسن طه بدر ينظر الى القيم والمثل وكأنها ألبسة يغيرها الإنسان متى شاء وفقا للظروف الطبيعية . وهذا شيء غير مقبول منطقيا ، لأن القيم والمثل يتسم بعضها بالثبات والاستمرارية لأنها تعبير عن حاجات المجتمع الإنساني ومميزاته . ومن ثم لا يمكن تغييرها هكذا بسهولة ، في الوقت الذي يمكن تغيير بعضها لمحدودية دورها .

وعلى كل فإن مفهوم الدكتور عبد المحسن طه بدر للواقعية وللأدب الإنساني نجده منعكسا في أعماله النقدية التطبيقية التي ركز فيها على الجوانب الإنسانية دون أن يهمل الناحية الفنية . وقد سار في هذا الاتجاه أيضا الدكتور محمد زكي العشماوي ، والدكتور شكري محمد عياد ، وغيرهما من النقاد الآخرين الذين تفاعلوا مع الواقع وتأثروا بالاشتراكية وعملوا من أجل تحقيقها في الواقعين الاجتماعي والفني .

ويعد الناقد السوري حنا عبود من بين النقاد الذين سايروا هذه الدعوة الإنسانية للواقعية التي تستند الى الماركسية وتحاول في الوقت نفسه الاستفادة من إيجابيات المذاهب الأدبية والتيارات الفكرية الأخرى بعيدا عن التعصب والتشدد . وهو إذ يعتبر الواقعية من بين المذاهب القليلة التي تعتمد على نظرية متكاملة وشاملة توفر لها القدرة على الاستمرارية ، فهي كما يقول : " بمقدورها أن تتمثل إيجابيات المذاهب الأخرى من غير عسر ولا اعتساف ، إذ من الأفضل أن تتفاعل وتتحاور مع كل المذاهب ، فبذلك يمكن أن تغتني وتتطور وتتسع ، لا أن تقف موقف العداء فتحاول أن تقضي على كل المذاهب . . فأشواق الإنسان لا تحد وأحلامه تتولد في كل يوم "(2). ومن ثم فإن الواقعية ينبغي عليها أن تضع في حسابها مشكلات النمو والتطور ، وتعمل من أجل تجاوز الطرح الثنائي الذي يحصر القضية في الغني الظالم والفقير المظلوم ، والتقدمي والرجعي ، الخ . . وكأن مظاهر التخلف تنحصر في هذه المعادلة الضيقة المحدودة ، ولا أظن أن الواقعية بمثل هذا الحصر الذي لا يتسع ليشمل هموم الحياة وقضاياها وتجارب الإنسان وخبراته ، لا سيما وأن الواقعية " ترتبط بالواقع المنشود لا بالواقع القائم " . لذلك نجد حنا عبود يميل الى ربط الأدب الواقعي بالسياسة وبالأيديولوجية ، فيرى " أن الواقعية منظور اجتماعي في الفن والأدب ، والحياة أيضا ، وكل واقعية تحصر نفسها في الأدب هي واقعية مزيفة وادعاء باطل . إن الأديب الواقعي

1 — د . عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع ، ص. 25 .
2 — حنا عبود : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، ص. 281 .

هو السياسي الواقعي ، والمربي الواقعي ، والمناضل الواقعي . إن الواقعية هي تجسيد الفعل والحلم في كلمة . ومن خصائص هذا الفعل الحلم — وإن شئت فقل هذه الكلمة — قدرته على الخلق والإيحاء ، خلق النزوع نحو الخير والإيحاء بالتقدم الإنساني ، والتفاؤل بالمستقبل"(1) . فهو يريد كسابقيه أن يتسع مفهوم الواقعية ليشمل جميع مجالات الحياة الفكرية والعملية" وإذا لم تكن الواقعية كذلك فستفقد دورها وريادتها في الحياة ، وهو أمر مستبعد لأن الواقعية في حقيقتها هي ضد الجمود والتقوقع . ولعل هذا ما دفعه إلى استعمال مصطلح "الواقعية الاشتراكية الأصيلة" للتمييز بين مفهومه للواقعية وما هو سائد في المجال النقدي . حيث يقول : "إن الواقعية الأصيلة هي تفاؤل وإيمان بالتقدم الحتمي للجنس البشري"(2) . وهي بذلك لا تقتصر على تصوير الواقع وتقديمه كما هو ، أو تجسد انعكاس الواقع في الفكر ، وإنما تحاول تجاوز الواقع من خلال عمليتي الهدم والبناء . وبالتالي فهي تبحث عن عالم أكثر إنسانية تتحقق فيه العدالة وينتشر الرخاء .

إن "الواقعية الأصيلة" كما يحددها حنا عبود " هي دعوة إلى إنسانية راغدة متحررة ، تقف بحزم وعنا د ضد كل الشرور والآثام التي تشوه إنسانية الإنسان .."(3) . وهي إذ تشترك مع المذاهب الأخرى في هذا الجانب الإنساني تختلف عنها من حيث ربطها " للوجدان الفردي بالوجدان الجماعي ، والخروج من دائرة الهموم الفردية إلى الهموم الاجتماعية والإنسانية عن طريق النموذج"(4) ، الذي يختاره الأديب الواقعي ليكشف به القيم الإنسانية المشتركة بين غالبية الأفراد . فالنموذج " هو تلك الشخصية التي تمثل فئة اجتماعية محددة ، معينة ضمن ظروف تاريخية ، فتعكس أحاسيسها ومواقفها ، وتبرز حركتها وسلوكها في الحياة . ومن ثم فإن الواقعية تنفرد عن جميع المذاهب بكونها تدعو إلى التآخي بين كل شعوب الأرض فلا ترى ميزة لشعب على شعب ، كما لا ترى ميزة لإنسان على إنسان"(5) .

والحقيقة التي يمكن قولها هي أن ما جاء في أقوال حنا عبود قد سبقه إليها الناقد جورج لوكاتش بزمن بعيد . فالنزعة الإنسانية التي ركز عليها هذا الاتجاه الواقعي كان قد طرحها قبل ذلك لوكاتش وبريخت . وهي تمثل إحدى العناصر التي ترتكز عليها الواقعية الاشتراكية بصفة عامة ، وتستند فيها إلى القوانين الموضوعية المتحكمة في تطور المجتمع ، وترتبط أساسا بالفهم العلمي للواقع وللحياة الإنسانية . وبالتالي فإن ما يمكن اعتباره ميزة للاتجاه الإنساني أو الحياتي هو محاولته تجاوز المفهوم الستاليني أو الجدانوفي

1 — حنا عبود : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، ص 118 .
2 — م . ن . ص . ن .
3 — م . ن . ص . 233 .
4 — م . ن . ص . ن .
5 — م . ن . ص . 234 .

للواقعية والماركسية ، والعودة بها الى الأصل ، ثم الاستفادة من المناهج الحديثة فى دراسة الأدب ونقده . ذلك أن المقاييس الفنية أو القيم الأدبية ليست مطلقة ولا ثابتة ، وإنما هى نسبية تختلف من عصر الى آخر وفق تطور المجتمع ، ولذلك نجد هذا الاتجاه الواقعى الإنسانى ينظر الى التجارب الأدبية العالمية بوصفها تشكل ذخيرة كبيرة يمكن للواقعية الاستفادة منها وإغناء تجربتها . خاصة وأن لكل مجتمع واقعه الخاص ، وبالتالى تراثه الفكرى والأدبى المميز له . غير أنه من الواضح أن الاستفادة من المذاهب الأخرى والتفاعل معها إذا لم تتم وفق الأسس الفكرية والأدبية الواقعية ولغرض تطويرها والمحافظة على استمراريتها وثوتها ، باعتبارها تمثل نظرية فكرية وأدبية متكاملة وشاملة ، فإن ذلك سيضعفها ويغرقها فى اتجاهات التلفيقية التى يبرز بعض منها فى كتابات الدكتور لويس عوض النقدية .

ويمكن أن نضيف الى جانب النقاد المذكورين آنفا نقادا آخرين يلتقون فى كتاباتهم النقدية مع هذا الاتجاه النقدى الواقعى الإنسانى الذى هو أقرب الى الاعتدال من حيث توخيه الفكرة الهادفة والبناء الفنى الجيد والنظرة الشاملة للواقعين الفكرى والفنى وأبرز هؤلاء محمد كامل الخطيب الناقد السورى الذى يلتقى فى كثير من مواقفه النقدية مع ما ذهب اليه الدكتور غالى شكرى فى ثورته على النظرة الميكانيكية للأدب فى علاقته بالواقع . حيث يذهب محمد كامل الخطيب الى نقد هذا الاتجاه النقدى الواقعى من خلال تحليله على كتاب " الأدب والأيديولوجيا فى سورية" لنبيل سليمان وبوعلى ياسين ، فيرى بأن احتفاء الكاتبين بالجانب الأيديولوجى مفصولا عن الجانب الفنى قد أوقعهما "فى تقويمات وآراء لا يوافقهم عليها قراء ينطلقون من منطلقاتهم الأيديولوجية نفسها" (1). وهو ما وقع فيه قبلهما محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس فى كتابهما المشترك " فى الثقافة المصرية" ، حيث وقعا فى أسر المفهومات الأدبية الستالينية التى كانت سائدة آنذاك .

والواقع أن هذا الاتجاه الثورى الذى وصف بالميكانيكية والتشدد فى الأحكام النقدية من ناحية والجمود من ناحية أخرى هو الذى تحمّل جميع صدمات المواجهة ، واستطاع أن يهز الحركة الفكرية والأدبية فى كثير من أجزاء الوطن العربى ، ويرسى دعائم الواقعية الاشتراكية فى النقد العربى المعاصر رغم الظروف الصعبة والمواجهة الشديدة التى تعرض لها هذا الاتجاه حتى من أقرب النقاد إليه . وهو ما سنحاول توضيحه فيما يأتى .

3 — الاتجاه الواقعى الثورى : مما لا شك فيه أن الاتجاه الواقعى الثورى يعد من أبرز اتجاهات الواقعية التى كان لها الدور الكبير فى إرساء أسس الواقعية الاشتراكية فى النقد العربى المعاصر ، وطرح قضاياها الفكرية والنقدية . وقد اتسم هذا الاتجاه بارتباطه

---

1 — محمود كامل الخطيب وآخرون : معارك ثقافية فى سوريا ، ص. 14 .

بالدعوة الى أدب الطبقة العاملة ، وإبراز دور العامل فى تحقيق الرؤية المستقبلية .
يقول نبيل سليمان وبوعلى ياسين فى مقدمة كتابهما "الأدب والأيديولوجيا فى سورية" :"القد آن الأوان لصعود طبقة جديدة ، بمصالح وأيديولوجيا جديدة .. آن الآوان لصعود البروليتاريا ولظهور الأدب البروليتارى وانتشاره "[1] . فالاتجاه الواقعى الثورى ارتبط فى مفهومه للواقعية بدعوة لينين الا نحيازية التى تطالب الأدباء باتخاذ موقف انحيازى للاشتراكية وللطبقة العاملة المنتجة أو البروليتاريا ، وأن يعلنوا صراحة انحيازهم المذهبى بالتعبير عن قضايا الطبقة الشعبية الكادحة ، والتركيز على الأدب الكفاحى الملتزم ، والعمل من "أجل تغيير الواقع ، ونشر الوعي الثورى . الشيء الذى جعلهم يولون المضمون الاجتماعى أهمية أكثر من الشكل رغم إيمانهم بوحدتهما .

ويبدو أن كتاب "الأدب فى الميدان " لشحادة الخورى[2] يمثل بدايات هذا الاتجاه الثورى الذى ينظر الى الأدب كقوة مؤثرة ومحركة للجماهير الشعبية نحو الرقى والتقدم . فالأديب المؤمن برسالته الاجتماعية وبدوره فى الحياة يجعل من أدبه سلاحا لنقد هذا المجتمع من خلال تعبيره عن الرغبات الحقيقية للطبقة الكادحة ، وكشف معاناتها . وبالتالى الدعوة الى الثورة على الواقع وتغييره تغييرا ثوريا شاملا . الأمر الذى يتطلب من الأديب الالتحام بالطبقات الشعبية والالتزام بقضاياها العادلة . وهو ما كان قد برز فى كتابات بعض نقاد" رابطة الكتاب العرب"فى الخمسينيات الذين اتسم نقدهم بالتشدد فى الأحكام ودعوة الأديب الى النضال والمساهمة فى المعركة .

واتضح هذا الاتجاه الثورى أكثر فى كتابات محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وبخاصة فى كتابهما المشترك " فى الثقافة المصرية"[3] الذى بلغت فيه الدعوة الى ربط الأدب بالمجتمع وقضاياه ذروتها من حيث الوضوح والحماس الشديد الى الاشتراكية المنبثقة من الفلسفة الماركسية . وقد بقيا محافظين على اتجاههما رغم تطور رؤيتهما الفنية . يقول محمود أمين العالم متحدثا عن علاقة الأدب بالثورة الاجتماعية :" إن انتماء الأديب الى النظرية الاشتراكية العلمية ، بل إن انتماءه الى تنظيمها الثورى ليس حدا لحريته التعبيرية أو قيدا عليها بل إنه تعميق لهذه الحرية بالوعي والنضال بالتثقيف الثورى والعمل الثورى والمشاركة الثورية التى تؤهله بدورها لمزيد من الوعي بحقائق الحياة ، ومزيد من القدرة على التعبير الخلاق عنها ، هذا ما ينبغى أن يكون ، وهذا يتحقق فى أقلام كثير من كبار الكتاب ، لاتنفيه ولا تناقضه بعض ظواهر معاكسة فى مراحل من التطبيق الثورى

---

1 ــ نبيل سليمان ، وبوعلى ياسين : الأدب والأيديولوجيا فى سورية ،ص، 8 .
2 ــ انظر الفصل الأول ،ص . 115 .
3 ــ انظر الفصل الأول ،ص، 93 .

تتسم بالجمود والقسر مثل المرحلة الستالينية"(1). فالواضح أن محمود أمين العالم يحاول الابتعاد أو الخروج من دائرة المنهج النقدي الواقعي بالمفهوم الستاليني الذي يحصر قيمة العمل الأدبي في دلالته الاجتماعية أو السياسية، ويفرض على الأديب وجهة أيديولوجية محددة تحجر عليه حريته وتلزمه الدوران في مجال ضيق، وهو ما بدا واضحا في بعض كتابات محمود أمين العالم في الخمسينيات قبل أن تتطور رؤيته النقدية بعد ذلك وتتخذ مجرى آخر يحاول فيه التخلص من تلك المفاهيم التقليدية. وهو ما نجده في هذه النظرة الجديدة، وإن كانت آثار المنهج السابق ماتزال عالقة في كثير من مواقفه الفكرية والنقدية لارتباطه بالواقع الحربي الذي يتسم بشدة الصراع الفكري البعيد عن الحوار الموضوعي. ومع ذلك فقد غير أغلب النقاد الواقعيين نظرتهم الى الواقعية والى الفلسفات والمذاهب الأدبية بصفة عامة، حيث أصبحوا يميلون الى خلق نوع من الحوار مع التيارات الأخرى، والاستفادة من تجاربها وخبراتها الإنسانية. وبذلك لم تعد الواقعية كما كانت عند بعض النقاد مذهبا جامدا متحجرا فهي كما يقول محمود أمين العالم: "الواقعية ـ عامة ـ ليست أسلوبا محددا، أو شكلا محددا بالتعبير، إنما هي منهج للرؤية الاجتماعية والتاريخية، ولهذا تتنوع أساليبها وأشكالها وموضوعاتها بتنوع أنحاء الحياة، متنوع مبادرات حياة الأدباء، وتنوع قدراتهم التعبيرية، وتنوع خبراتهم الاجتماعية وثقافتهم الإنسانية"(2). وهي إذ تؤكد ضرورة الالتزام والأخذ بالموقف الأيديولوجي للاشتراكية، ترى في ذلك نوعا من المشاركة في الحياة تسمح للأديب من إدراك كنهها، واتخاذ موقف من قضاياها وأحداثها. ذلك لأن الحكم على حالة من حالاتها يتطلب الاشتراك فيها. غير أن ذلك لا يعني الخضوع الأعمى للأيديولوجية الاشتراكية، فالنقد الأدبي الماركسي كما يقول محمود أمين العالم: "لا يفرض أيديولوجية معينة على الأدب، وإنما يكتشف في الأدب دلالته الأيديولوجية عن طريق مضمونه الأدبي، إنه لا يدرسه كوثيقة نفسية أو إجتماعية، وإنما كعمل أدبي إبداعي ككيان جمالي ذي دلالة مؤثرة.."(3). فالخضوع لأيديولوجية ما يعني الاستسلام المطلق لها، وهو ما ترفضه الواقعية الاشتراكية، لأن ذلك يجرد العمل الأدبي من خاصياته ويجعله بوقا لأفكارها. ومن ثم يقدم شعورا زائفا مفتعلا قد يكون مخالفا لمتطلبات واقعنا. ولذلك تسعى الواقعية الى تغذية الوعي الإنساني وتنميته من أجل إدراك وقائع الحياة.

إن الاتجاه النقدي الواقعي الثوري ينظر الى الأدب من حيث تعبيره عن الصراع الاجتماعي في أبعاده المختلفة، وهو إذ يرتكز على الجانب الثوري، فإن ذلك لا يعني الرفض

---

1 ـ محمود أمين العالم: (ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية)، مجلة "الثقافة والثورة" ع.10. الجزائر 1983. ص.21.

2 ـ م. ن. ص. 20.

3 ـ م. ن. ص. 31.

المطلق لكل شيء ، وإنما يرى أن "هناك . تصورات وقيم ينبغي أن تكون الثورة عليها هدفا واضحا حاسما مثل القيم الملكية الفردية ، قيم الاستغلال ، قيم الفردية الوصولية والاستسلامية، والسلبية والغيبية والقدرية والتواكلية والاستبداد والى غير ذلك . إن الثورية في الأدب هي تنمية الرؤية الموضوعية للواقع الإنساني وشحذ الوعي الطبقي ، وتوكيد قيم الحرية والمساواة وإعلاء إنسانية الإنسان وتنمية طاقاته المبدعة للمشاركة في تغيير الحياة وتجديدها ، سواء كانت وسيلتنا الى ذلك أشكال قديمة في التعبير أو أشكال جديدة .. "(1). فالإشكالية عند هذا الاتجاه تبقى محصورة ضمن دائرة البحث عن بنية جمالية تستجيب للمضمون الجيد الذي لا شك أنه يقوم بدوره الفاعل في تحقيق معادلة الشكل والمضمون ، ولكن ذلك وحده لا يكفي ، فلا بد من البحث الواعي لاستكمال الوسائل الفنية المتماشية مع المضمون وغايته .

إن هذا المفهوم الثوري للأدب الواقعي هو الذي ينطلق منه أيضا الناقد محمد مفيد الشوباشي الذي يعد من أوائل المتأثرين بالماركسية والعاملين على هديها ، حيث يرى "أن العمل الأدبي الجدير بالتقدير يجب أن يتصف بصفتين أساسيتين مميزتين له ، هما : الثورية والجمال ، فإذا عطل منهما انقلب الى عمل تافه أو الى بحث عقلي ، وبعد كل البعد عن ميدانه . وصفة الثورية تتطلب منه ألا يكون جامدا بلا روح ، مناصرا للتقدم في مختلف صوره . وصفة الجمال لا تتوافر بالاقتصار على تصوير المشاعر والأحاسيس التي تبتعثها الظواهر الجميلة ، وإنما تتوافر ، من ناحية الأسلوب ، بالصدق في التعبير بحيث يكون هذا الصدق كفيلا بالابتعاد عن تقليد القديم الذي ملأ الأدب بالصيغ التي يمجها ذوق العصر ، المتنافرة مع الأصالة الفنية ، وتتوافر من ناحية المضمون بالصدق في التصوير بحيث يكون هذا الصدق كفيلا بإبراز حركة التطور التي تسحق تحت أقدامها المتقدمة قوى الجمود والرجعية ، ومحينا على سرعة التقدم "(2). تلك هي شروط الأدب الواقعي الثوري الذي يطمح محمد مفيد الشوباشي أن يحمل أدباؤنا على توفيرها في أعمالهم الإبداعية ، ويسعى النقاد المخلصون بالمساهمة في بناء المجتمع الجديد "بمصارعة قوى الرجعية ، وتسفيه معتقداتها ومثلها الفكرية، وقيمها الخلقية ، وبدعم المعتقدات الجديدة البناءة ، وتأييد كفاح الشرفاء المناهضين للعسف والاستغلال . وهذا يتأتى لهم بانتقاء الموضوعات الأدبية من معمعان هذا الصراع "(3). فالأدب عند محمد مفيد الشوباشي هو أقوى أسلحة الكفاح في سبيل الخلاص من عوائق النهوض والتقدم "(4). لذلك نجده يدافع دفاعا مستميتا عن الأدب النضالي الثوري مبينا الفرق بينه وبين "أدب الوهم الزائف"، مركزا على إبراز قيمة هذا الأدب النضالي في المجتمع ، وموضحا أن

1_ محمود أمين العالم : (ملاحظات حول نظرية الأدب ..) . مجلة " الثقافة والثورة "ع 10 ، ص. 25 .
2 _ محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص. 200 .
3 _ م . ن . ص . 176 .
4 _ م . ن . ص . ن .

أن الأدب الواقعي الثوري بعيد عن تلك الكتابات السياسية أو الشعاراتية التي تهمل الجانب الفني . وقد خص كتابه " الأدب الثوري عبر التاريخ "الدراسة نماذج في الأدب العربي والأجنبي انطلاقا من من اتجاهه الواقعي الثوري .

وقد سار في هذا الاتجاه النقدي الواقعي الثوري أيضا نقاد آخرون من مصر نذكر منهم الدكتور عبد المنعم تليمة و أ حمد عبسا س صالح ، وأمير اسكندر ، وغيرهم من النقاد الآخرين. فالدكتور عبد المنعم تليمة يلتقي في كثير من مواقفه النقدية مع محمود أمين العالم من حيث رؤيته الثورية التي تعبر عن عدم الرضا عن واقعنا بجوانبه المختلفة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية ، وبالتالي ضرورة تغيير هذا الواقع والنهوض به . ويعد كتابه "مقدمة في نظرية الأدب " من أهم الدراسات التي حاولت تجاوز التجارب الفردية وتقديم نظرية عامة محكمة تستند في فلسفتها ومنهجها الى الماركسية . حيث وجد في " المادية التاريخية" كما يقول " الأسس النظرية لتحويل العالم في عصرنا . من النضال ضد الرأسمالية ، الى بناء الاشتراكية . ولما كان هذا العلم لا يهدف الى تعديل تصورنا عن العالم ، ولا إلى تغيير هذا التصور بل يهدف الى تغيير العالم نفسه ، فإنه قد وضع بين يدي القوى الثورية سلاحها ودليلها النظري لا نتصار في معركتها . إنه علم لتغيير العالم وأعمق منزع لهذا التغيير هو نفسي الاستغلال ، وزوال الاغتراب ، وعودة الإنسان الى تحقيق طموحه في حياة متناغمة ، خالقا لنفسه ، صانعا لتاريخه ، منتجا لثقافته بحمله المبدع"(1) . وقد اتخذ الدكتور عبد المنعم تليمة من " العمل " الأساس في تحديد نوعية علاقة الإنسان بعالمه وفقا لضرورات الطبيعة وحاجاته الحياتية . فمن العمل تنشأ " علاقات الإنتاج " التي " تمثل النظام الاقتصادي للمجتمع ومقومه المادي وبناءه الأساسي الذي ينهض عليه ويعبر عنه ويعكس حقائقه وعلاقاته بناء علوي ثقافي فالثقافة ـ كمصطلح اجتماعي علمي ـ بناء فوقي للمجتمع ، تتبدى صوره في الفن والأدب والفكر السياسي والتربوي . . والبناء الثقافي (الوعي الاجتماعي) في مجتمع بعينه إنما هو في مجمله وفي شتى صوره انعكاس للأساس الاقتصادي (الوجود الاجتماعي) في ذلك المجتمع"(2) . وهو ما يذهب اليه أغلب النقاد الواقعيين في جعل الأدب ـ كصورة من صور البناء الثقافي العلوي ـ محصلة للانعكاس المادي في المجتمع ، وتعبير عن حركة تغييره . فالواقع المادي أو الوجود الاجتماعي هو الذي يحدد محتوى وصورة الوعي الاجتماعي المنعكس في العمل الأدبي وإن كانت العلاقة بينهما ليست علاقة آلية ، بل قائمة على عنصر التأثر والتأثير المتبادلين .

وعلى كل فإن التطور والتقدم لا يتمان بغير تحد ، فالحياة معركة كما يقول أمير أسكندر . والصراع الاجتماعي والحضاري من سمات واقعنا العربي الذي يفرض علينا البحث عن وسائل

---

1 ـ د . عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ص 60 .

2 ـ م . ن . ص . 4 .

تطوير الأدب العربي ونقده وتوظيفهما لخدمة الإنسان العربي والأمة العربية من أجل تحقيق وجودها وكسب معركتها ضد التخلف والقهر والاستغلال . ولذلك فالأدب الثوري كما يقول أمير اسكندر : " ليس هو فحسب الذي يقتصر على التعبير عن الايجابيات التي يطرحها تطور الحياة بل هو أيضا ذلك الذي يعبر عن السلبيات التي تعوق مسيرة التقدم ، ويلعب دور الكاشف الفاضح المنذر المناضل ضدها "[1] . ومقياس ثورية الأدب تتمثل في الالتزام الصادق بالمبدأ الثوري والابتعاد عن الأسلوب التبريري والشعارات الزائفة . وهو ما يراه أيضا الناقد اللبناني حسين مروة الذي يعد من الملتزمين بالاتجاه الواقعي الثوري ، وبالأدب الموجه المبني على النظرة العلمية الشاملة . وهو وإن كان قد طور مفهومه للواقعية الجديدة ـ كما يسميها ـ لينتهي الى البحث عن " واقعية الواقعية " فإنه يرى " أن كل موقف إبداعي ، مهما يكن اتجاهه ونزوعه الفني والفكري والأيديولوجي هو موقف ، واقعي ، موضوعيا يتحول ويتجدد دون توقف ، وأن كل عمل إبداعي هو عمل واقعي أيضا ، ترتبط صفته الواقعية بصفته الكيانية ذاتها "[2] . ومن ثم فهو يبحث عن علاقة هذا العمل الواقعي بالنسبة للواقعية في مجالها الحركي والدينامي . فالفرق عنده بين المذاهب الأدبية الأخرى والواقعية هو فرق في الموقف وفي الاعتراف بالوجود الموضوعي للواقع خارج الذات .

إن موقف الأديب من قضايا مجتمعه وعالمه وعصره هو الذي يحدد نوعية العمل الأدبي "تقدمي أو طليعي أو ثوري" أو خلاف ذلك . فالأديب الذي يسعى الى "اكتشاف قوى الحياة وجمالها وسر الصيرورة فيها "من أجل مساعدة الآخرين "على تغيير العالم في سبيل خيره وفرحه وتطوره وتقدمه بإثارة روح النضال في وجدانه لإزالة الحوائق"[3] هو أديب ثوري تقدمي يقوم بدور الفاعل في حركات التغيير ، ويدفع الجماهير نحو الثورة على واقعها المرفوض . والواضح أن ثورية كل موقف أدبي ترتبط بظروفه التاريخية المحددة ، ذلك أن "الثورية" كما يعرفها حسين مروة هي " تعبير عن مستوى متقدم من الوعي الاجتماعي ليس منفصلا عن ظروفه الزمانية والمكانية "[4] . وانطلاقا من ذلك فإن أدباءنا ونقادنا كان من المفروض عليهم أن يكونوا في طليعة الثوريين المدركين لواقع أمتهم والعاملين على تحريرها من براثن التخلف ومن سيطرة الامبريالية . بجميع أشكالها .

وهكذا فإن حسين مروة رغم تطور رؤيته الفكرية والفنية فإنه بقي محافظا على اتجاهه ومنهجه الواقعيين المستندين الى النظرية الماركسية في الأدب والواقع ، التي سبق له أن

1 ـ أمير اسكندر : (النضال ضد القهر السياسي) ، مجلة "الثقافة والثورة" ع1 . الجزائر 1976 ص36 .
2 ـ حسين مروة : (بحث عن واقعية الواقعية) مجلة "عيون المقالات" ع11 . الدار البيضاء المغرب . 1988 . ص31 .
3 ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص303 .
4 ـ م . ن . ص . 400 .

اعتمدها فى دراساته الأدبية والنقدية منذ أوائل الخمسينيات . حيث وجد فى الواقعية الاشتراكية المنهج الذى يقدم له السند العلمى فى التخلص من فوضوية النقد الا نطباعى، ويمكنه من تجاوز الواقع الاجتماعى والفنى وفق النظرية التى يقوم عليها هذا المنهج .

وإذا كان الدكتور حسين مروة قد عرف نوعا من الابتعاد عن النقد الأدبى فى السبعينيات وما تلاها لانصرافه إلى البحث فى التراث الفكرى العربى الإسلامى ، فإن الناقد السورى جلال فاروق الشريف الذى يعد من بين النقاد القوميين المتنورين الذين سايروا الفكر الماركسى فى كتاباتهم النقدية هو أقرب الى الاتجاه الواقعى الثورى ، حيث قدم فى المرحلة الثانية التى تلت مرحلة الترجمة والتعريف بأصول الواقعية أهم كتبه النقدية التى استند فيها الى المنهج الماركسى ، ودعا الأدباء الى الأخذ بالواقعية لأنها كما يقول : "إن الواقعية كمذهب فى الأدب والفن هى الاتجاه الذى يجدر بالكتاب والأدباء والفنانين الملتزمين أن يحرزوه لأنه يتيح تعميق الالتزام بالشرط الانسانى فى جميع مستوياته وطرح همومه وقضاياه المعاصرة والبعيدة"(1) . فالواقعية هى المرحلة القصوى للالتزام بالهموم الجماهيرية وبالواقع الإنسانى ، والأدب الواقعى هو تعبير عن رؤية الأديب للواقع وللمجتمع . هذه الرؤية التى تمثل الموقف الأيديولوجى للأديب وتحدد انتماءه الفكرى والطبقى . لذلك نجد جلال فاروق الشريف يركز فى نقده على موقف الأديب ورؤيته ، لأنه يرى "أن مهمة الفن الحقيقى هى الاسهام فى النضال التاريخى لتحرير الانسان من جميع أشكال القسر والاستلاب الداخلية والخارجية"(2) . خاصة وأن الواقع العربى يواجه تحديات تفرض على الأديب والناقد الالتزام بالمنطلقات التحررية للأمة العربية ، والعمل على حل مشكلات الواقع العربى والوصول الى تحقيق الأهداف المرجوة . ولا يتم ذلك الا فى إطار منظم محكم بالوعي والفعالية النضالية بعيدا عن العفوية والتلقائية . وهو مايراه جلال فاروق الشريف الذى يطالب الأديب بوعي موقفه وانتمائه ، فالمرحلة الراهنة تفرض تحديد الانتماءات والمواقف الفكرية والأدبية . وبالتالى فإن جلال فاروق الشريف يرى "أن الأدب النضالى الصميم حتى العظم يجب أن يكون شعار الإنتاج الأدبى فى المرحلة الراهنة . إنه الأدب الذى تتطلبه الجماهير وتستجيب له أكثر استجابة . إنه الأدب الوحيد القادر على توعية هذه الجماهير وتحريكها باتجاه قضيتها"(3) . فمما لاشك فيه أن الأديب الواعى بظروف واقع مجتمعه يستطيع أن يقوم بدور طلائعي فى توعية الجماهير الشعبية وفى تبنى قضاياها والالتزام بأهدافها ، وتقديم رؤية مستقبلية تعبر عن صيرورة حركة الواقع الاجتماعى واتجاهه نحو بناء مجتمع عربي اشتراكي موحد .

---

1 — جلال فاروق الشريف : إن الأدب كان مسؤولا ، ص. 3 .
2 — م . ن . ص . 18 .
3 — م . ن . ص . 97 .

إن جلال فاروق الشريف يلاحظ بأن الواقع العربي يعاني من مشكلة الانفصال السياسي بين الاقطار العربية الشيء الذي يؤثر سلبا في الثقافة والأدب العربيين بحيث يدفعهما نحو خلق اتجاهات اقليمية محلية تزيد من هوة الإنفصال وتصعب من ظهور " أدب عربي معاصر ذي آفاق مشتركة " . لذلك نجده يدعو الأدباء والنقاد الواقعيين الى العمل من أجل تجاوز " الانتماء القطري عن طريق وعي المحركات العميقة لحركة تطور المجتمع العربي ككل ، وللمهام التي يطرحها هذا التطور والتي يفترض بالكاتب الطليعي أن يعيها ويلتزم بها "[1] . في كتاباته الإبداعية حتى يعكس الآفاق المشتركة للإنسان العربي في جميع الأقطار العربية ، ويتجاوز بذلك الفهم البسيط الساذج لصفة الأدب العربي التي تحصره فيما كتب باللغة العربية ، في الوقت الذي يجب أن تعني أيضا مسألة المحتوى . وهو لا يرفض الأدب المحلي لكل قطر ولكنه يرغب في تطويره ليكون أدبا عربيا بكل ما تحمله الكلمة من معان ، حيث يقول : " إن الأدب العربي الموحد المنشود سيولد من قلب الأدب المحلي ليكون نقيضه تماما . نقيض همومه الخاصة التي صنعها الانفصال السياسي والتطور اللا متكافئ بين الأقطار العربية والمؤثرات الثقافية الأجنبية وجميع القوى المستفيدة من الانفصال والمصالح المحلية ، ليرتفع الى مستوى الإنسانية في تطلعها نحو التحرر والتقدم وبناء حياة أفضل "[2] . ولا شك أن مثل هذه الدعوة - وإن كانت ترتكز على فلسفة قومية — تعد مقبولة لدى أغلب النقاد الواقعيين الذين يرون فيها مرحلة أولى لتوحيد الجهود وبلورة الأفكار وتحقيق مستوى من بناء المجتمع الاشتراكي ، لا سيما وأن صلة الواقعية بالحياة تجعلها من أخصب المذاهب الأدبية وأغناها وأكثرها استعدادا للتطور والتنوع والتحدد في الاتجاهات كي تساير حركة الحياة وتطورها .

إن الاتجاه الواقعي الثوري يهدف الى توجيه الأدباء والنقاد نحو الإلتزام بقضايا الأمة العربية المصيرية بصفة خاصة وبقضايا الإنسانية بصفة عامة . والعمل على تقديم رؤية شاملة لتحديات العصر وقضاياه الرئيسية ، ومن ثم فقد وجد هذا الاتجاه سندا كبيرا لدى كثير من النقاد الواقعيين العرب نذكر منهم نبيل سليمان في سوريا ، ومحمد الجزائري في العراق والدكتور محمد مصايف والدكتور واسيني الأعرج في الجزائر وعبد القادر الشاوي والأستاذ إدريس الناقوري في المغرب ، وغيرهم من النقاد الآخرين .

وتعد هذه المجموعة من ضمن أبرز النقاد الملتزمين بالواقعية الثورية في كتاباتهم النقدية والإبداعية ، حيث يمارس معظم هؤلاء النقاد الكتابة في المجالين الإبداعي والنقدي ، وإن كان ذلك بدرجات مختلفة . ويبقى القاسم المشترك بينهم هو الواقعية في اتجاهها الثوري الملتزم .

1 — جلال فاروق الشريف : إن الأدب كان مسؤولا ، ص. 63 .
2 — م . ن . ص . 81 .

فالناقد نبيل سليمان وزميله بوعلي ياسين يكادان يتفقان في كتابهما " الأدب والأيديولوجيا في سورية "[1] مع نظرة محمود أمين العالم وزميله عبد العظيم أنيس في كتابهما "في الثقافة المصرية " من حيث انطلاقهما في تقييم الأدب على أساس أيديولوجي هو أقرب إلى الستالينية السائدة في الأربعينيات . الشيء الذي أوقعهم في النظرة الميكانيكية لعلاقة الأدب بالواقع الاجتماعي . حيث دفعهم حماسهم وثوريتهم الى التركيز في دراساتهم على مضمون الأعمال الأدبية لكشف الأفكار الدعائية والتحريضية انطلاقا من نظرة سياسية ماركسية بغية الوصول كما يقول نبيل سليمان الى وضع " كل أديب في موقعه من الهرم الطبقي للمجتمع العربي السوري "[2] من ناحية ، وبحث الأدب الواقعي البروليتاري من ناحية أخرى ، بإبراز نماذج من وجوه الصراع الطبقي المنعكسة في الأعمال الأدبية التي تحمل الرؤية المستقبلية المنشودة . وهما إذ يثوران على احتكار الثقافة من قبل الطبقات غير العمالية يقعان في المأخذ نفسه بدعوتهما الى الأدب البروليتاري .

وعلى الرغم من تطور رؤيتهما النقدية وخاصة نبيل سليمان الذي حاول الابتعاد عن السمة التلقينية وإطلاق الأحكام الجاهزة ، فإنه بقي محافظا على اتجاهه الثوري الملتزم الذي يربط المادية الجدلية بواقع الطبقة العمالية وثورة البروليتاريا . ومن ثم نجده يدعو النقاد في ختام كتابه " الأدب والأيديولوجيا في سورية " الى التحيز الطبقي .

إن الاتجاه الواقعي الثوري يرتكز أساسا على توفير عنصر الصدق بشقيه الواقعي والفني . فهو الذي يكسب العمل الأدبي صفة الثورية ، وليس حماس الكاتب وانفعاله الشديدين لوحدهما بكافيين . ذلك "أن المطالبة هنا بالتزام الكاتب لمواقف التطور الثوري لا يعني مطالبته بالانفعال والتزييف لتقديم أدب لا يستطيع أن يمثل هو بوعيه وعواطفه الى ذراه . إننا ندرك جيدا أن الكاتب لا يستطيع أن يعبر إلا عن تجربة يعيشها ، وعن وعي يمتلكه موافق يملأ حياته . ولهذا فلكي يستطيع الكاتب أن يقدم أدبا ثوريا مستقبليا عليه قبل كل شيء أن يقف كإنسان في صف الجماهير وفي صف الثورة يعيش آمالها وتطلعاتها . . "[3] وهو ما يذهب اليه الناقد العراقي محمد الجزائري في دراساته النقدية حيث دعا الأدباء الى الاندماج في الحياة الاجتماعية اندماجا كليا كي يتمكنوا من تجاوز حالات الفردية ويلتحموا بالمجتمع والعصر ، فهو كما يقول : "إن التخلي عن قيم العصر الراهن والتحولات الكبرى ، وقضايا الإنسان والثورة عموما ، والكفاح من أجل التقدم والتحرر والاشتراكية . الخ ، يسقط الشاعر في العزلة التامة عن هموم وتطلعات البشرية "[4] . فالأديب الملتزم مطالب بالخوض في أعماق الحياة وتصويرها تصويرا

---

1 — انظر الفصل الأول ، ص 121 .

2 — نبيل سليمان ، وبوعلي ياسين : الأدب والأيديولوجيا في سورية ، ص 7 .

3 — فاضل تامر : (نحو تعزيز مواقع الفكر الثوري) . مجلة "الثقافة الجديدة" ع 4 : 1969 ، ص 201 .

4 — د . محمد الجزائري : ويكون التجاوز ، منشورات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد . 1974 ، ص 22 .

سادتنا يلم عن رغبته في خدمة الإنسان وقضاياه، وكشف نوازعه الخيرة والإيجابية. غير أنه من الواضح أن الأدب الثوري لا يمكن أن تتحقق له هذه الصفة كما يقول محمد الجزائري: "دون أن يدين بأيديولوجية ثورية لكي يعطله وضوحا فكريا ويعمل على إيجاد الصيغة الإنسانية البديلة للواقع المتخلف"(1). والصيغة التي يمكنها أن تخرج الواقع العربي من محاناته، وتحقق مطامح الجماهير وتطلعاتها المشروعة هي كما يرى محمد الجزائري تتمثل في الاشتراكية، حيث يقول: "إن الاشتراكية هي البديل الثوري الأوحد للخروج من الأزمة الخانقة التي تعرفها بلداننا العربية.."(2). ومن ثم فهو يدعو الأدباء والنقاد الملتزمين الثوريين الى العمل من أجل تغيير هذا الواقع الموضوعي بدلا من إقراره والتفرج عليه. وهو ما يشاركه فيه باقي نقاد هذا الاتجاه الواقعي الثوري. حيث يذهب الدكتور محمد مصايف الى القول "بأن دور الأديب في هذه المرحلة اجتماعي وسياسي في آن واحد. هو اجتماعي لأن على الأديب أن يناضل مع الطبقة المحرومة في سبيل تطوير المجتمع الجزائري الحديث، وهو سياسي لأن هذا التطوير ينبغي أن يتم في إطار رؤية سياسية لتغيير الأوضاع السيئة التي ورثناها عن العهد الاستعماري"(3) فالناقد محمد مصايف كسابقيه يرى أن وظيفة الأدب هي التعبير عن قضايا الوطن والقومية والإنسانية، والعمل على "توعية الجماهير ورفع مستواها الأيديولوجي والعقلي، بحيث يعود في إمكانها الإسهام في الثورة العامة بصفة فعالة"(4). وهذا لا يتم الا بالتزام الأديب بالأيديولوجية الاشتراكية والنضال من أجل إصلاح الأوضاع والمحافظة على الخط الاشتراكي الذي يجب أن يتماشى مع تقاليدنا وعقيدتنا. وقريب من هذا ما ذهب اليه الدكتور واسيني الأعرج الذي يربط الواقعية "بالمثل الثورية الاشتراكية ويحضال البروليتارية"(5). ويرى أنها الوسيلة الرئيسية التي تساعد المجتمع على التخلص من الهيمنة الامبريالية، وتطبيق الديمقراطية، كما تتيح الفرصة للطبقة الكادحة والفئات الشعبية المحرومة للتعبير عن همومها وطموحاتها. وتشاركه في هذه الرؤية الأستاذة زينب الأعوج التي ترى في دراستها للتجربة الشعرية الجزائرية أن "الشاعر الحقيقي هو الذي يتكلم بلسان الأكثرية معبرا عن مشاكلها وآلامها سابر أغوار مآسيها، وهو الذي ينتمي بحكم إبداعه ومواقفه الى الجماهير الكادحة وليس الى الأقلية التي تمتص عرق هذه الجماهير وتستغلها. إن الشعر الحقيقي هو شعر الجماهير وليس شعر الصالونات والمناسبات ومدح الشخصيات، من ملوك وأمراء ووجهاء وسادة مترفين.."(6). فالأديب أو الشاعر مطالب بالارتباط بالجماهير الشعبية ارتباط "تجربة وفعل وكلمة" حتى يمكن له

1 ـ عبد الكاظم عيسى: (الواقعية الاشتراكية في النقد العراقي المعاصر) مجلة "الآداب" ع 6/1972 ص 53.
2 ـ محمد الجزائري: (أدبنا الجديد أمام مسؤوليته). مجلة "الآداب" ع 3: 1968 ص 16.
3 ـ د. محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث ص 163.
4 ـ د. محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب ص 202.
5 ـ د. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ص 468.
6 ـ زينب الأعوج: السمات الواقعية للتجربة الشعرية الجزائرية ص 69.

أن يساهم في تثويرها وتغيير واقعها ، و هو ما نجده أيضا عند الناقد المغربي عبد القادر الشاوي الذي يعتبر العمل الأدبي " متى توفر لمبدعه الوعي السياسي الطبقي التقدمي مساهمة فكرية في بحث الصراع والتناقض داخل المجتمع وعلى صعيد بنياته "(1) . فالوعي بحركة الواقع هو أساس الأدب التقدمي الذي يعبر عن وجهة نظر سياسية وأيديولوجية طبقية ، ومن ثم يسعى الى كشف معوقات التطور الفكري والاقتصادي والاجتماعي ويبرز موقفه من التحولات الاجتماعية التي يعرفها مجتمعه من خلال وعي الحاضر واستشراف المستقبل .

إن الاتجاه الواقعي الثوري باعتماده المنهج النقدي العلمي واتسامه بالجرأة والصدق في معالجة القضايا الفكرية والاجتماعية انطلاقا من رؤية شمولية موضوعية للواقع قد جعل المذاهب الأدبية الأخرى توجه كل نقدها نحوه ، بحيث لا تكاد تجد ناقدا واحدا من أتباعه سلم من هجوم نقاد تلك المذاهب المختلفة الذين ابتعدوا في نقدهم — في كثير من الأحيان — عن الموضوعية . وقد وجدوا في دعوة النقاد الواقعيين الى الالتزام بالمجتمع وانطلاقهم من المادية الجدلية والمادية التاريخية مجالا ينطلقون منه في هجوماتهم للدفاع عن وجودهم وفرض سياساتهم الاستغلالية ، على الرغم من اقتناع بعضهم بحقيقة الاشتراكية ودورها في تحقيق العدالة الاجتماعية ، ومن ثم بالجدلية الماركسية التي هي أساس الواقعية الاشتراكية .

إن الإشكالية التي يثيرها الاتجاه الواقعي الثوري في النقد الأدبي تعود الى تركيزه على المضمون واتخاذه معيارا رئيسيا في تفسير العمل الأدبي والحكم عليه ، حيث تغلب عليه النظرة الجزئية في المجال التطبيقي خلافا لما يدعو اليه في الجانب النظري المتسم بالمعالجة الشمولية للعمل الأدبي . ومن ثم كان تشددهم واضحا تجاه الأعمال الأدبية التي تبرر الواقع وتزيفه من أجل ضمان استمرارية وجود نظامها الاجتماعي الطبقي . ولعل المنطلق الأيديولوجي والسياسي لهذا الاتجاه الثوري يعد من الأسباب الرئيسية في رفضه من قبل الاتجاهات المحافظة لأنها ترى فيه ثورة على جمودها واستقرارها وتقاليدها ، الشيء الذي يسمح بفقدان امتيازاتها الطبقية . لذلك كثيرا ما نجد هم يصفون النقد الواقعي بالماركسي أو الأيديولوجي ، وينعتونه بشتى النعوت رغم أن ماركس وأنجلز لم يكونا ناقدين بالمعنى الاصطلاحي لكلمة النقد ، فهما فيلسوفان . والفلسفة كما هو معروف تتصل بمختلف أنواع المعارف الإنسانية التي منها الأدب والنقد . أما الأيديولوجية فيكاد يتفق أغلب النقاد على أنها لا يخلو منها نص أدبي أو نقدي ما ، سواء أكان واقعيا اشتراكيا أم غير ذلك . ولعل هذا ما يثير إشكالية الاتجاه الواقعي الأيديولوجي الذي يمثل أحد اتجاهات الواقعية في النقد العربي المعاصر .

---

1 — عبد القادر الشاوي : سلطة الواقعية ، ص. 122 .

4 ـ الاتجاه الواقعي الأيديولوجي :

على الرغم من أن الأيديولوجيا قد بدأت تعرف مع بداية الربع الأخير من القرن العشرين مرحلة الانهيار، فإن الناقد جلال فاروق الشريف يرى بأننا نعيش في "عصر الأيديولوجيا"، وأنه "ما زال قائما. وليس ثمة ما يثبت حتى الآن أنه على وشك الغروب. وإذا صح أن معتقدات الإنسان القديم كانت له بمثابة أيديولوجيا أي تصور للكون والمجتمع والإنسان، فإن قدم الأيديولوجيا هو قدم الإنسان نفسه"(1). والواقع أن مصطلح الأيديولوجيا حديث العهد، حيث يعود به الدارسون إلى أواخر القرن الثامن عشر وإلى الفلسفة الفرنسية خاصة(2). ورغم الاختلاف الذي مس تحديد أصل المصطلح، حيث أرجعه بعض الدارسين إلى الجذور اليونانية، وبعضهم الآخر إلى الألمانية، فإنهم يتفقون في تحديد معنى هذا المصطلح المكون من مقطعين أيديو idéa أي الأفكار أو التصورات، ولوجيا logos أي العلم والمعرفة. وبذلك تصبح "الأيديولوجيا" idéologie هي "علم الأفكار". وقد مر المصطلح بعدة مراحل اتخذ في كل منها دلالة خاصة تختلف عن الدلالات السابقة عنها. حيث أطلقه الفلاسفة الفرنسيون في بداية الأمر على العلم الذي يدرس طريقة تكون الأفكار أي "علم تكوين الأفكار"، ثم ما لبث أن تغير معناه فأصبح يطلق كما يقول الدكتور زكي نجيب محمود: "على مجموعة الأفكار والمعتقدات التي يبثها مجتمع ما في نفوس أفراده لترسم لهم أفضل الطرق التي يسلكونها في حياتهم العملية والنظرية ليحققوا للمجتمع أهدافه. ومعنى ذلك أن أولى الأمر في مجتمع ما يحددون لأعضاء ذلك المجتمع الإطار الفكري، وخصوصا فيما يتعلق بالأمور السياسية، وهو الإطار الذي لا يجوز لأحد أن يخرج على حدوده، ثم تكون له الحرية كلها في أن يفكر كيف شاء داخل حدود ذلك الإطار"(3). دون مراعاة للجانب العلمي الذي يفترض وجود علاقة أو مطابقة بين هذا النسق الفكري النظري والواقع. لذلك نجد المصطلح بعد مجيء ماركس وأنجلز يتخذ دلالة مغايرة إذ يصبح "عندهما لا يعني مجموعة فكرية يضعها مجتمع لأعضائه، بل يعني فقط مجموعة الأفكار القائمة على أوهام، لا على حقائق الواقع"(4). مما جعلهما يحذران من استخدام مصطلح الأيديولوجيا لارتباطه بالفكر المثالي الذي يقرر أسبقية الفكر على المادة. وبالتالي فهو يعبر عن عالم من الأفكار المجردة المطلقة التي تقدم مفهوما وهميا للعلاقات الاجتماعية بعيدا عن الحقائق العلمية الموضوعية. لذلك دعا ماركس وأنجلز إلى "النظرة العلمية للواقع" بدلا من الأيديولوجيا لأن الأولى تعني الإدراك

1 ـ جلال فاروق الشريف : الشعر العربي الحديث، ص. 81.

2 ـ يذهب أغلب الدارسين لمصطلح الأيديولوجيا إلى اعتبار الفيلسوف الفرنسي أنطوان لويس كلود دي تراسي Antoine Louis Claude detracy (1754 ـ 1836م) أول من استعمل مصطلح الأيديولوجيا في كتاباته.

3 ـ د. زكي نجيب محمود : (الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية) ـ مجلة "فصول" ع4م تيوليو 1985 ص. 27.

4 ـ م. ن. ص. ن.

المطابق لواقع مجتمع من المجتمعات ، بينما الأيديولوجيا أو الإدراك الأيديولوجي يحوي كثيراً من الأوهام والتصورات الخاطئة، حسب نظرة أصحاب الفلسفة المادية التاريخية الذين يرون فيها صورة الفكر المنسلخ عن الواقع . ومن ثم نجد ماركس يتحدث عن فلسفته أو منهجه الفكري بوصفه تخطيا للأيديولوجية وتجاوزا لها ، ولكن إشكالية المصطلح عرفت مجرى جديدا بعد الحرب العالمية الثانية ، وذلك على يد سارتر ومذهبه الوجودي ، حيث ابتعدت عن المفهوم السابق المرتبط بثنائية الفكر والمادة ، وارتبطت بدور الكاتب في المجتمع وبالتعبير عن رؤيته وموقفه تجاه الواقع الاجتماعي وقضاياه . ومن ثم صار المصطلح يطلق على "مجموعة الأفكار والنظريات التي تشكل البناء الفوقي لكل طبقة من الطبقات في لحظة بعينها من لحظات تطورها "[1] . الشيء الذي جعل من الأيديولوجيا مجموعة من الأيديولوجيات ، وذلك حسب اختلاف المجتمعات وتحدد الطبقات الاجتماعية فيها نتيجة لظروف معينة . ففي كل مجتمع طبقي توجد أيديولوجيتان ـ على الأقل ـ لأن الأيديولوجيا هي انعكاس لواقع اجتماعي معين ، وبالتالي فهي رغم علمية بعضها وتقدميتها تبقى وليدة ظروف محددة وإن كانت الأيديولوجية العلمية تبقى متسمة بنظرتها الكلية الشاملة التي تخرجها من أسر المجتمع الواحد من خلال البديل الموضوعي الذي تقترحه .

وانطلاقا مما سبق ذكره يمكن القول مع الأستاذ سعد الدين ابراهيم "بأن الأيديولوجيا هي النسق المعرفي الذي يفسر الواقع ، ويروج لرؤية مستقبلية لصياغته "[2] . وإذا كانت هذه هي الأيديولوجيا ، فما علاقتها بالأدب والنقد ؟

لقد سبقت الإشارة الى أن الأدب والنقد جزآن أساسيان من الأيديولوجيا العامة للمجتمع . فالأدب يعكس تصور الإنسان لحياة مجتمعه ولعلاقاته الإنسانية . وبالتالي فكل عمل أدبي جيد يفترض فيه أنه يصدر عن أيديولوجية ويعبر عن موقف أيديولوجي متقدم، مادام " الأديب المبدع لديه القدرة على كشف القوى الفاعلة في مجتمعه ، والتمييز بين القوى التي تشد الى الخلف والقوى التي تدفع الى الأمام "[3] . ويبقى الأدب محتفظا بخصوصياته وقوانينه التي تضفي عليه صبغة الأدب . ذلك أن الأيديولوجيا فلسفة سواء كانت علمية أو غير ذلك، بينما الأدب فن ، وبالتالي فهو يستفيد بروح الأيديولوجية وليس ببنائها الفكري المنطقي . فالعمل الأدبي الجيد هو الذي يستطيع تجاوز الأيديولوجية السائدة في زمنه ليقدم رؤية أيديولوجية مستقبلية تعكس العلاقات الاجتماعية الخفية التي تحجبها الأيديولوجية السائدة ولا يمكن أن يتم ذلك دون امتلاك لوعي أيديولوجي قوي ثوري وخبرة فنية وتجربة أدبية .

---

1 ـ أمير اسكندر : (منهج النقد الأيديولوجي) ، مجلة "الفكر المعاصر" ع 22 ديسمبر 1966 ص 36 .
2 ـ سعد الدين ابراهيم : (الأدب والأيديولوجيا) ، مجلة " فصول " (ندوة) ع 4 م 5 يوليو 1985 ص 16 .
3 ـ عبد المحسن طه بدر : (الأدب والأيديولوجيا) (ندوة) . مجلة "فصول" ع 4 م 5 ، ص 19 .

إن علاقة الأدب بالأيديولوجيا قد جرى استيعابها من قبل الكثيرين على أنها تفرض على الأديب من قبل تنظيم سياسي بحيث يتولى الأدباء صياغة أعمالهم الإبداعية وفق هذه الأيديولوجية المفروضة عليهم . غير أن هذه النظرة خاطئة وبعيدة عن الحقيقة والصواب ذلك أن الواقعية الاشتراكية التي ارتبط اسمها بالأيديولوجية عند كثير من الدارسين والقراء " ترفض بشكل حاسم جعل العمل الأدبي الإبداعي بيانا أو شعارا سياسيا وفي الوقت نفسه ترفض الواقعية الاشتراكية تحويل الشعارات السياسية الى تكوينات فنية أو أعمال يطلق عليها زيفا وبهتانا اسم الأعمال الأدبية الإبداعية"[1] . لأن العملية الإبداعية تتطلب توفر شروط أساسية وهي الحرية والعفوية أو التلقائية ، ثم بروز شخصية المبدع ، ومن ثم فإنها لا يمكن أن تتم تحت ضغوط أو أوامر كما يبدو للبعض . بل إن الأديب يصدر في تعبيره عما يؤمن به من مبادئ أو مايعتقده من أفكار دون إلزام أو خضوع لأوامر ، وإلا ابتعد عن الأدب . ولعل ذلك يسمح لنا بالقول بأن الصيغة المتداولة لدى بعض النقاد في تعريفهم للأدب بأنه تعبير عن المجتمع بعيدة عن الحقيقة ، لأن المجتمع الواحد قد يحوي مجموعة من الفئات أو الطبقات الاجتماعية المتناقضة والمتضادة ، مما يعني وجود عدة أيديولوجيات . وبذلك تبرز إشكالية علاقة الأدب بالأيديولوجيا . ولا شك أن هذه الإشكالية هي العنصر الذي يتولى النقد البحث فيه والكشف عن الأعمال الأدبية الطليعية التي تعبر عن وعي الأديب بحركة الواقع الاجتماعي ، التي يفترض فيها أن تكون الأقرب الى الحياة من حيث رؤيتها المستقبلية ونظرتها الموضوعية للواقع وقضاياه المختلفة .

إن النقد أو " الفعل النقدي " كما يقول كمال أبو ديب هو : " في جوهره فعل أيديولوجي وكل نقد يصدر عن أيديولوجيا متشكلة . وحتى حين لا يحمل فعل النقد إلا دلالته اللغوية الأصيلة في العربية ، فإنه يكون مشربا بالأيديولوجيا . فالنقد هو تمييز الزائف من الصحيح ، وبمجرد أن نعرفه بهذه الطريقة البسيطة فإننا نحدده بأنه فعل (معياري) يستند الى مجموعة من القيم المتشكلة مسبقة التصور ، وكل تشكل فكري مسبق التصور سابق على اللحظة الممارسة أيا كان نوعها ، هو جوهريا فعل أيديولوجي . إن النقد يتضمن موقفا ، أي أن ثمة (موقفا نقديا) ، وكل موقف نقدي ، هو ، تحديدا تمثل للعالم القائم ، واستجابة له أيديولوجيا . ومن هذا المنظور ، فإن الموقف اللانقدي المطلق ، أي قبول العالم كما هو ، هو وحده ، موقف غير أيديولوجي "[2] . وانطلاقا من ذلك فإنه لا يمكن أن تقتصر كلمة الأيديولوجيا على وصف منهج أو اتجاه معين في النقد الأدبي ، كما يذهب أكثر النقاد ، لأن كل منهج أو اتجاه أدبي هو في حقيقته يتسم بالأيديولوجيا ، ويعكس موقفا ما تجاهه . فيبدو أن

---

1 ـ ف . ريابوف : الفن والأيديولوجيا ، تر . د . خلف الجراد ، دار الحوار ، سوريا ، ط1 / 1984 ، ص15 .
2 ـ كمال أبوديب : (الأدب والأيديولوجيا) " . . . " . مجلة "فصول" م5 ع4 يوليو 1985 ص75 .

الأيديولوجيا في الأدب والنقد العربيين ارتبطت بظهور الواقعية الاشتراكية بعد الحروب العالمية الثانية حيث أخذ الإنتاج الإبداعي والنقدي يرتبط بأيديولوجية هذه الواقعية، التي عرفت في هذه الفترة نوعا من الانزواء والجمود أثر عليها سلبا . مما جعل بعض الدارسين يرون أن أزمة الواقعية في أيديولوجيتها . ومن ثم ارتبطت الأيديولوجية بالواقعية في ذهن كثير من الدارسين والقراء .

إن استفادة الأدب أو النقد من أيديولوجية ما تتطلب معرفة واسعة بحيث تسمح للمستفيد بالحفاظ على خصوصيات الأدب من ناحية، ومن ناحية أخرى تمكنه من إقامة الحوار الفكري الذي يمنحه كما يقول حنا عبود من أن " ينقلب الى تلميذ أيديولوجي متعثر أو الى داعية غير مستوعب تماما لاستهدافات الأيديولوجيا فيكون بذلك قد أساء الى الطرفين الأدب والأيديولوجيا، وتنقلب الأيديولوجيا من (هادية) الى (مستبدة) أو من أيديولوجيا الى (دوغما) "(1) . خاصة وأنها ترتبط بالسياسية وتعكس في كثير من الأحيان أفكار الطبقة الحاكمة حسب ما ذهب اليه ماركس .

إن إشكالية علاقة الأيديولوجيا بالأدب والنقد تزداد اليوم أكثر في الوطن العربي بعد أن عرفت بعض بلدانه محاولة الخروج من دائرة " الشمولية " الى " التعددية " التي تعني في نظر الدكتور عبد المنعم تليمة "تقبل المدارس النقدية والجمالية، والتيارات الفكرية على اختلافها . بمعنى الأجهة في الفكر، فكل فكر له استقلاله وتمايزه .. التعددية هي أن يصدر الإنسان عن فكره وتحت رايته مع الإقرار بوجود الآخر والمحاورة معه "(2) . وهو الاتجاه الذي أخذت تسير اليه الثقافة العربية بصفة عامة . حيث أصبح الأدب يعكس الصراعات الواقعية بأشكالها المختلفة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية . وبالتالي فإن إضفاء الصبغة السياسية والأيديولوجية إذا لم تتم على مستوى الحقل الإبداعي، فبالتأكيد تكون على مستوى النقد وتحليل الأدب .

ومما لا شك فيه أن أكثر المحاولات وأدقها في فهم العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا هي تلك التي كما يقول كمال أبوديب : " تمت في إطار الفكر الماركسي، تطويرا لمقولات جزئية غير مفصلة في كتابات ماركس وأنجلز . ولعل أهم تعبيرات ماركس عن هذه العلاقة تتمثل في المقطعين التاليين الذين وصف فيهما : أ ـ العلاقة بين القاعدة المادية للوجود الإنساني والوعي . ب ـ العلاقة بين البنية الاقتصادية (البنية الأساس، أو بنية القاعدة) والتكوين الأيديولوجي بشكل عام (البنية العليا) "(3) .

---

1 ـ حنا عبود : واقعية ما بعد الحرب، ص. 6 .
2 ـ د . عبد المنعم تليمة :(الأدب والأيديولوجيا) "ندوة" . مجلة " فصول "م 5 ع 4 يوليو 1985 ص 24 .
3 ـ كمال أبوديب :(الأدب والأيديولوجيا) . مجلة فصول "م 5 ع 4 ، ص. 64 .

وعلى كل فإن عمارة الأيديولوجيا في الاتجاه الواقعي بالنقد العربي المعاصر تعود في أساسها الى الدكتور محمد مندور (1907 ـ 1965م) الذى دعا في المرحلة الأخيرة من حياته النقدية الى ماسماه بمنهج " المنهج الأيديولوجي " الذى حدد أسسه وبلوره في كتابه "النقد والنقاد المعاصرون ". وقد جاء هذا المنهج الأيديولوجي تتويجا لرحلتـه الطويلة التي قضاها في خدمة الثقافة والوطن والشعب . حيث نجده يتحدث عن الأسباب التي جعلته يتجه نحو هذا المنهج الواقعي ، فيقول : " لقد دفعت الى اعتناق هذا المنهج نتيجة لاهتمامي بالقضايا العامة وبالنواحي السياسية والإجتماعية فى حياتنا ، ثم لإيماني بالفلسفة الاشتراكية وازدياد إيماني بها كلما ازددت معرفة بواقع مجتمعنا أثناء عملي في الصحافة والمحاماة والبرلمان ، وبحكم نشأتي الريفية واستمرار صلتي الوثيقة بالريف وأهله ، وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة "(1) .

إن محمد مندور رغم كونه لم يتخـل فى جميع مراحل حياته النقدية عن دفاعه الحار الصادق عن حقوق الإنسان ومطالب الطبقة الكادحة فإنه لم يربط الأدب والنقد بالنضال الاجتماعي وبالواقعية الاشتراكية إلا فى مرحلة متأخرة من حياته النقدية . ولعل ذلك يعود الى ارتباطـه في مرحلته الأولى بالحياة الأكاديمية حيث تولى التعريف بالتيارات والمذاهب الأدبية العالمية التى وضحت لنا حركة الأدب والنقد عند الغربيين بعد أن استعرض تاريخ " النقد المنهجي عند العرب " فى بحثه الموسوم بهذا الاسم . وبالتالي فإن الباحث يلاحظ وجود انفصال في هذه المرحلة بين كتاباته النقدية التى يغلب عليها الطابع الجمالي والتأثيري وبين فكره وفلسفته الإجتماعية التى عبر عنها في مقالاته الصحفية . فقد دعا محمد مندور فى هذه المرحلة الى ماسماه "بالديمقراطية الاجتماعية" التى يرى أنها تختلف عن المذهبين الاجتماعيين " الديمقراطية الحرة" و" الاشتراكية" ، ذلك أن الأولى تدعو كما يقول : " الى الحد من اختصاصات الدولة والى عدم تدخلها فى الحياة الاقتصادية للفرد "(2) . وتتجه الثانية أي " الاشتراكية العمالية " كما يسميها ، الى استبداد طبقة العمال ، الشيء الذى قد يدفع بهم " الى شل صناعتنا الناشئة بمطالبهم المسرفة "(3) . لذلك نجده يدعو الى هذا الاتجاه التوفيقي الذى يجمع بين النزعتين ، حيث يقول : " ننادى بالديمقراطية لأننا نعتز بالفرد وبحرية الفرد وبكرامة الفرد ، ونحن نريد تلك الديمقراطية الاجتماعية لتحقيق عدلا اجتماعيا . وهذا العدل لن يكون بغير تدخل الدولة . وهذا التدخل لن يكون بغير التشريع ، والتشريع تصدره الأمة "(4) . إن محمد مندور يرفض فى هذه المرحلة من حياته النقدية التى تعكسها سنوات

---

1 ــ فؤاد دوارة :(شيخ النقاد يتحدث) . مجلة "المجلة" ع . 98 . فبراير 1965 . ص . 65 .
2 ــ خيرى عزيز :أدباء على طريق النضال السياسى . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة . 1970 . ص . 118 .
3 ــ م . ن . ص . 119 .
4 ــ م . ن . ص . ن .

الأربعينيات ــ "الاشتراكية العمالية" التى ماهى الا الاشتراكية الماركسية التى ترتكز على أساس مادى بحت ، كما يرفض "الديمقراطية الحرة" التى تعبر عن الفكر البورجوازى ، وتخلو من أى مضمون اجتماعي . ومن ثم يطرح رؤيته الجديدة المستمدة من النزعتين ، فيجمع بين ما فى الديمقراطية من احترام للفرد ولحقوقه ولحريته ، ولكن بعيدا عن المفهوم البورجوازى ، وما فى الاشتراكية من إقرار لمبادئ العدالة الإجتماعية . وبالتالى يرى أن تلك "الديمقراطية الاجتماعية" التى يدعو اليها هى المسلك الصحيح الذى يمكننا من إعادة بناء المجتمع على أساس جديد تراعى فيه الحالة الاقتصادية للمجتمع . وقد قاده نضاله وإيمانه بالشعب والطبقة الكادحة الى السجن عدة مرات بتهم متعددة منها الشيوعية .

وبعد قيام ثورة 23 يوليو 1952 وتوقيفها للصحافة السياسية والنشاط الحزبى بمختلف أوجهه وأشكاله لم يجد محمد مندور مجالا آخر لنشر دعوته الى الاشتراكية وتحقيق أفكاره التقدمية التى كان يدعو إليها داخل حزب الوفد ، فانتقل فى هذه المرحلة الجديدة الى المزاوجة بين النظرة السياسية فى شؤون الحياة والنظرة السياسية فى شؤون الأدب والفكر وبذلك برز نوع من التطابق ، فصارت القضايا السياسية التى كانت تشغله فى مقالاته الصحفية هى نفسها التى نجدها فى مقالاته النقدية . وبالتالى تم اللقاء بين الجانبين الفكرى (الأيديولوجى) والأدبى من ناحية ، والنظرى والتطبيقى من ناحية أخرى . والتحمت الفجوة التى كانت فى كتاباته قبل ذلك .

وقد كان لتولى محمد مندور رئاسة تحرير مجلة "الشرق" السوفياتية التى كانت تصدر فى القاهرة ، والتقائه بالكاتب الروسى سيمونوف Simonov (1915ـ1979م) فى موسكو خلال جولته الى العالم الاشتراكي عام 1956 ، الأثر الكبير فى دعوته الى الواقعية الاشتراكية بصفة عامة والى المنهج الأيديولوجى بصفة خاصة . الشيء الذى دفعه الى تغيير مفهومه للواقعية التى كان يرى فيها : "الكشف عن الواقع الحقيقى لنفوس الأفراد وحياة المجتمع وهو واقع كان كتاب هذا المذهب يؤمنون بأنه واقع شرير . فالإنسان فى جوهره حيوان مفترس شرير ، وما الخير الا طلاء نحيل لايكاد يمسه صراع الحياة حتى ينحسر ليكشف عن واقع الانسان الشرير". (1) تلك هى الواقعية التى كان يعرفها محمد مندور وهى الواقعية النقدية التى تضاد بفلسفتها النزعة المثالية التى ترى الحياة "خيرا وسعادة ونعمة". أما الواقعية الجديدة أو الاشتراكية فقد كان مفهومه لها مضطربا ، حيث يقول : "كنت أقرأ من حين الى حين تفسيرات جديدة لمعنى الواقعية تأتينا من العالم الاشتراكى وكانت هذه التفسيرات ترى فى الواقعية تفاؤلا وإيجابية وعدم يأس من الخير عند الفرد وفى المجتمع ، وكانت هذ .

---

1 ــ محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص 91 .

التفسيرات تزعم أنها لا تملى على الواقع شيئا ولا تزور فى حقيقته ، بل تدعى أنها هى الأخرى إنما تكشف عن حقيقة هذا الواقع"[1] . ولكن زيارته للعالم الاشتراكى جعلته يكتشف حقيقة الواقعية الاشتراكية ويعرف فلسفتها ودورها فى الحياة . ومن ثم دعا الى ماسماه بـ"المنهج الأيديولوجى " فى النقد ، الذى يعكس فلسفته الاجتماعية التى سبق أن أوضحناها ، حيث جمع فيه بين الفلسفة الوجودية والفلسفة الاشتراكية . فالأولى باعتبارها تركز على الفرد وحريته والتزامه بمسؤوليته ، أما الثانية فتولى أهمية للمجتمع فى صورته الكلية من خلال العمل على إزالة الطبقات والفروق الاجتماعية بتحقيق الاشتراكية . لذلك فإن الاتجاه الواقعى الأيديولوجى يختلف من هذا الجانب عن الاتجاهات الواقعية الأخرى . وبالتالى تصبح كلمة " الأيديولوجى " هنا تحمل دلالة خاصة مرتبطة بهذا الاتجاه الذى يعكس رؤية محمد مندور الفكرية والنقدية . على الرغم من اعتقادنا بأن المصطلح غير مناسب للدلالة على اتجاه نقدى واقعي ، مادامت الواقعية فى جوهرها تصدر عن أيديولوجية معينة .

وانطلاقا مما سبق ذكره أعاد محمد مندور تصحيح بعض المفاهيم الشائعة ، حيث رفض الزعم القائل بأن الأدب منذ ظهوره كان هادفا ، "ولإن اختلف هذا الهدف باختلاف العصور ومذاهب الفكر والفن ، فكان هذا الهدف حينا خدمة الدين وتعميق معانيه فى النفوس ، أو الإشادة بالبطولة والأبطال للقدوة وضرب المثل ، أو التعبير عن الذات الفردية أو تطهير النفوس عن وعي أو غير وعي ، أو التعبير عن المجتمع ، أو نقد الحياة . . أو غير ذلك من الأهداف التى يستطيع الباحث أن يستقصيها عبر التاريخ وتطور الحياة ، وتتابع مدارس التفكير والأدب والفن"[2] . فكل هذا ليس هو المقصود " بالأدب الهادف" ، لأن الهدف ليس لذاته ولأى غاية كانت ، وانما كما يقول محمد مندور : " لفهم تلك الأهداف المحدودة المتميزة التى تقصد اليها عبارة (الأدب الهادف) من السهل أن نرجع الى مذاهب الفكر التى روجت لهذه العبارة ، وأشاعتها فى ميدان الأدب ، وعندئذ سنتبين أن هذه العبارة التى ترادف أحيانا عبارة (الأدب الملتزم) إنما نشأت فى كنف مذهبين لا ثالث لهما ، وهما : المذهب الوجودى والمذهب الاشتراكى . ومن هذا نتبين أن المعانى والأهداف انما هى مزيج من الوجودية والاشتراكية"[3] . وانطلاقا من هذا التحليل لمصطلح " الأدب الهادف " جاءت دعوته الى " المنهج الأيديولوجى " مرتبطة بالفلسفتين الوجودية والاشتراكية . ذلك أن الوجودية كما يقول " تدعو الى التحرر من القيم المتوارثة البالية "[4] . وتحمل الفرد مسؤوليته الكاملة . أما الواقعية الاشتراكية فهى "تقول بوجوب النظر الى الحياة نظرة متفائلة ونظرة بناء لا نقد باعتبار

1 ـ محمد مندور : الأدب ومذاهبه ،ص، 92
2 ـ محمد مندور: جولة فى العالم الاشتراكى ،ص، 98 .
3 ـ م ، ن ، ص ، 99 .
4 ـ م ، ن ، ص ، ن ،

أن نجاح الثورة وتحطيمها للقديم الفاسد يجب أن تتبعه مرحلة بناء وتعميره وهذه المرحلة تحتاج الى تفاؤل وثقة بالنفس وبالخير، وأمل في المستقبل، وقدرة على التحكم في المصير(1) والمنهج الأيديولوجي يقوم أيضا على أساس الجمع بين الاتجاهين النقد بين التأثري والموضوعي، باعتبار التأثرية تشكل مرحلة أولى في النقد الأدبي، ويجب أن تتبعها بعد ذلك مرحلة أخرى موضوعية يحاول فيها الناقد تبرير انطباعاته النقدية بحجج موضوعية معتمدا في ذلك الأصول والمبادئ العامة.

إن المنهج الأيديولوجي كما يقول محمد مندور يختلف عما يسمى "بالنقد الاعتقادي" الذي تتحكم فيه آراء ومعتقدات يتعصب لها الناقد ويحاول فرضها على العمل الأدبي دون أن يستعين بالعقل في فهمها ومعرفة مدى صلاحيتها، "بل يسعى المنهج الأيديولوجي الى تبين مصادر الأدب والفن من جهة وأهدافها ووظائفها من جهة أخرى عند هذا الأديب أو ذاك، وهو في المفاضلة بين المصادر والأهداف عند الأدباء والفنانين المختلفين انما يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر"(2). فالاتجاه الواقعي الأيديولوجي ينظر الى العمل الأدبي من حيث علاقته بقضايا عصره ومجتمعه، ومدى تفاعله مع الواقع والتعبير عن انشغالات الطبقة الكادحة. ذلك أن الاتجاه الأيديولوجي يرى "أن ما كان يسمى في أواخر القرن الماضي بالفن للفن لم يعد له مكان في عصرنا الحاضر الذي تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفتها المتناقضة، وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة ولتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر إسعاد اللبشر. ويرى النقد الأيديولوجي كذلك أنه لم يعد من الممكن أن يظل الأدب والفن مجرد صدى للحياة، بل يجب أن يصبحا قائدين لها. فقد انقضى الزمن الذي كان ينظر فيه الى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الأبقين الشذاذ، أو المنطوين على أنفسهم، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم في الحياة، وحان الحين لكي يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها، وبخاصة في عصر تسير فيه الاكتشافات العلمية بخطى حثيثة، وقد يساء استخدام الاكتشافات فتصبح وسيلة لتدمير البشر بدلا من إسعادهم، وذلك ما لم ينشط رجال الأدب والفن الى تحمل مسؤولياتهم في تغذية الوجدان البشري وتنمية الضمير الانساني"(3).

وهكذا فإن محمد مندور يرى أن التقدم التكنولوجي يعد من البواعث المنشطة للأيديولوجية التي تدفعها الى المرور أكثر حفاظا على الوجود البشري وتواصل القيم الانسانية، وبالتالي فإن النقد الأيديولوجي في مفهومه يجمع بين عدة اتجاهات نقدية تخدم في معظمها الحياة الانسانية.

---

1 — محمد مندور: جولة في العالم الاشتراكي، ص 101.
2 — د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة. د.ت، ص 218.
3 — م. ن. ص 219.

كاتجـاه " الفن للحياة " ، واتجاه " الأدب والفن الهادفين " ، والواقعية فى الأدب ، والالتزام فى الأدب والفن ، وغيرها . الا أن محمد مندور لاحظ ما وقع فيه بعض النقاد والأدباء الواقعيين الذين اهتموا بالمضمون وأهملوا القيم الجمالية والأصول الفنية من أجل خدمة المجتمع الشيء الذى أخرج كتاباتهم من مجال الأدب وأفقدها أهميتها . لذلك حرص محمد مندور فى دعوته هذه على توفر الجانب الفنى في العمل الأدبي ، ورأى أن النقد الأيديولوجى لا يمكن "أن يغني بأية حال عن النقد الفنى الجمالي الذى يتميز به الأدب عن غيره من الكتابات ... فالأدب هو كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته انفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية . وهو بتعريف آخر صياغة فنية لتجربة بشرية . مما يحتم ضرورة الاهتمام بالصورة الأدبية التى يصب فيها الأديب مضمونه الإنسانى "[1] . والمنهج الأيديولوجى لا يسلب حرية الأديب بفرض أيديولوجية معينة عليه ، وإنما يعمل على توجيهه من أجل الاستجابة " لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية ، وهو لا بد مستجيب إذا فهم وضعه الحقيقي فى المجتمع ، وأدرك مسؤوليته الكاملة ، وبهض بالدور القيادى الحر الذى يحرز مكانة الأديب والفنان ويرتفع بها الى مستوى الإيجابية الفعالة "[2] . ونتيجة لذلك فإن النقد الأيديولوجى يقوم على ثلاثة أسس رئيسية هى التى تحدد وظيفته ومهمته فى المجال النقدى ، وهى : التفسير والتقويم والتوجيه .

وقد حاول محمد مندور تطبيق أسس منهجه النظرية فى دراساته لإنتاج بعض الأدباء والشعراء الكبار والناشئين ، خلافا لما ذهب إليه بعض الباحثين الذين يرون " أنه لم يضع هذا المنهج موضع العمل ولم يرنا كيف يتم التوفيق "[3] بين هذه العناصر . فالعائد الى كتابه " قضايا جديدة فى أدبنا الحديث " وكذلك بعض دراساته المتفرقة يجد نماذج تطبيقية تكشف عن الاستفادة بهذا المنهج ، وإن كانت قليلة وليست بالصورة المطلوبة .

كما ذهب بعض الدارسين أيضا إلى القول بأن محمد مندور قد تحدث عن المبادئ التى تتحكم فى النقد الأيديولوجى وتوجهه ، ولكن " بدون أن يحدد المحتوى الذى يقصده من كلمة أديولوجية "[4] . والواقع هو خلاف ذلك ، فقد تحدث محمد مندور عن الأيديولوجيا وبين المراد منها ، حيث يقول : " معنى الأيديولوجيا هى أن يكون للأديب فلسفة محددة فى نظرته إلى الحياة والناس ، وبالطبع الفلسفة الاشتراكية هى التى أقصد اليها ، فأنا من المؤمنين بخيرية وضرورة هذه الفلسفة منذ أيام شبابى حتى اليوم "[5] .

وعلى كل فإن الاتجاه النقدى الواقعى الأيديولوجى عند محمد مندور قد ساهم ولـو

---

1 ـ محمد مندور : (مذهبى فى النقد) . مجلة "المجلة" ع . 103 يوليو 1965 ، ص . 59 .
2 ـ د . محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، ص . 221 .
3 ـ د . محمود الربيعى : فى نقد الشعر ، ص . 83 .
4 ـ د . محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد الأدبى . ص . 231 .
5 ـ عبد الرؤوف الخميس : (حديث مع الدكتور محمد مندور) . مجلة "المعرفة" ع . 6 . 3 / 1965 ص 239 .

بقسط محدود في بلورة بعض أسس الواقعية الاشتراكية ، ولإزالة الغموض الذي كان يكتنف النظرية الواقعية بصفة عامة . على الرغم من أن مصطلح النقد الأيديولوجي يوحي بمعنى مخالف لما ذهب إليه الدكتور محمد مندور ، حيث يفهم منه بأنه نقد للأيديولوجيات المتصارعة وليس دعوة لأيديولوجية معينة تنعكس في الأدب والنقد .

إن النقد الأيديولوجي عند محمد مندور يتسم بميزة خاصة قلما نجدها في نقد النقاد الآخرين ، ذلك أنه لم يكن حصيلة مجموعة من الأفكار الجاهزة ، وإنما كان نتيجة لتطور منهجه النقدي الذي بدأه بالإلمام بنظريات النقد عند العرب القدامى ، ثم بمعرفة التيارات الفكرية والمذاهب الأدبية الحديثة عند الغرب قبل أن يصل إلى بلورة رؤيته الفكرية والفنية في هذا " المنهج الأيديولوجي " ، لأنه يرى أن الاستفادة " من تجارب الغير ومن التقدم المنهجي الذي أحرزه الباحثون الأوربيون في مجال الأدب واللغة .. لن تكون صحيحة وسليمة وعميقة واعية إلا بعد دراسة تراثنا العربي القديم في الأدب والنقد وعلوم البلاغة المختلفة حتى تقوم استفادتنا على أساس من المعرفة بنواحي تلك الاستفادة استكمالا لما ينقصنا "[1] . ومن ثم فإن منهجه هذا جاء تعبيرا عن انفعاله الحقيقي بمعطيات الواقع الأدبي ، وتفاعله الحي مع تيار عصري ، وإيمانه برسالة الأديب ودور النقد في بث الوعي لدى الأديب والقارئ معا .

وعلى الرغم من أهمية هذا المنهج النقدي ، فإن تأثيره في النقاد العرب كان محدودا ، بحيث قلما نجد ناقدا يمارس الفعل النقدي بالصورة التي وضعها محمد مندور في منهجه الأيديولوجي . ولعل أقرب المحاولات النقدية التي تلتقي معه نسبيا تتمثل فيما قدمه الناقد المغربي الدكتور محمد برادة في دراسته الهامة عن " محمد مندور وتنظير النقد الأدبي " ، وكذلك بعض دراسات أمير اسكندر ، ورجاء النقاش ، ونوعا ما الدكتور سعيد علوش في كتابه " الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي " ، وإن كانت " البنيوية التكوينية " هي المسيطرة في أغلب دراسات نقاد المغرب الأقصى .

وهكذا فمن خلال هذا العرض السريع لأهم اتجاهات الواقعية يتضح لنا أن النقاد الواقعيين العرب لا يسيرون في نهج واحد رغم التقائهم واتفاقهم في المنطلق الأيديولوجي وفي رؤيتهم للواقع ، غير أنهم يختلفون بعد ذلك في طريقة المعالجة ، مما يؤكد من ناحية خصوبة الواقعية وغناها ومقدرتها على مسايرة تطور الواقع التاريخي ، واستيعابها لمجمل نشاط الحياة الإنسانية المادية والروحية ، ومن ناحية أخرى مدى تفتحها واستعدادها لإقامة حوار فكري حضاري من أجل البحث عن الأسلوب الأنجع لمعالجة ما تطرحه الحياة من قضايا مختلفة ، والخروج بنظرية نقدية عربية تعبر عن ذواتنا الأصيلة ، وتعكس خصوصيات واقعنا وطموحاتنا دون انعزال مصطنع

1 ـ د . محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب . دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة 1972 . ص . 3 .

حولنا . فالنظرة التقليدية التى تطمح الى خلق " عالم واحد " تأكد فشلها ، ولم يعد من الممكن القضاء على الحضارات الأخرى من أجل سيادة حضارة ما . لذلك فإن الناقد الواقعي العربي مطالب اليوم أكثر بفهم واقعه وإدراك جوانبه المختلفة كي يتمكن من تقديم رؤية صحيحة مستمدة حقيقة من واقعه وتعبر عن مطامح شعبه . ولا شك أن الإلمام بالأسس الفنية الواقعية يعد أحد العوامل الرئيسية فى فهم الواقع وإدراك كينونته . ومن ثم فهو يمثل أحد جوانب إشكالية الواقعية فى النقد العربى المعاصر ، الأمر الذى جعلنا نخصص القسم الثانى من البحث لتناول جوانب هذه القضية .

الباب الثاني

الأسس الفنية والواقعية في الشعر العربي المعاصر

الفصل الأول

طبيعة الأدب والنقد الواقعيين

١ - مفهوم الأدب، ماهيته، علاقته بالفرد وبالمجتمع
٢ - مفهوم النقد الواقعي، أسسه، وظيفته

1ـ مفهوم الأدب :

العمل الأدبي كما يبدو في الظاهر هو رد فعل للحياة بمختلف أوجهها ، والنقد هو رد فعل للعمل الأدبي والحياة معا . فالحديث عن الأدب هو حديث عن النقد ذاته ، لأن تحديد ماهية الأدب ، طبيعته وغايته ، تحدد من ضمن ميادين النقد الأدبي وجوهره . وهي بمثابة المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد ، مما يعطي الحق لهذه القضية أن تكون في مقدمة القضايا الأدبية المعالجة ، ولكن ارتباطها بالموضوع ككل جعلتنا نؤخرها عن الموضع الذي كان ينبغي أن تكون فيه ، رغم أننا تناولنا بعض عناصرها قبل الآن .

وترجع أهمية هذه القضية الى كونها تمثل محور الدراسات النقدية التي تسعى جميعها الى تحديد مفهوم الأدب وطبيعته الفنية انطلاقا من علاقته بالواقع الخارجي . ولا شك أن هناك صعوبة كبيرة تواجه النقاد والدارسين في البحث عن مفهوم عام وشامل للأدب . ذلك أن الأدب هو نوع من النشاط الانساني الذي يجسد علاقات الأديب بعالمه في مرحلة تاريخية معينة ، ومن ثم فإن النقاد قد يضعون بعض المقولات التي تحدد معنى الأدب في مرحلة ما ، ولكنهم سرعان ما يكتشفون قصورها مع تطور الحياة . لذلك فإنه من السهل أن نورد مجموعة كبيرة من التعريفات التي وضعها النقاد لتحديد معنى الأدب ، ولكنه من الصعب أن نجد تعريفا شاملا مانعا ، حتى أن الدكتور عزالدين إسماعيل يرى " أنه من الأفضل أن نبدأ حديثنا عن الأدب دون تعريف له ، إذ يكفي غرضنا هنا أن تترسب في نفس القارئ بعض الحقائق الخاصة بهذا الأدب ، التي تتصل اتصالا مباشرا بجوهره . فكل إنسان له حظ من الثقافة يعرفه بصورة أو بأخرى ، ما الأدب ، كل ما في الأمر أن ما يعرفه هذا قد يختلف عما يعرفه ذاك أو يفترق عنه قليلا أو كثيرا ، ولكن المؤكد أنهم جميعا يستخدمون كلمة (أدب) استخداما متقاربا - إن لم يكن موحدا - حين يطلقونها على شيء يقرأونه أو يستمعون إليه"[1].

فالإشكالية تبدو أكثر في الجانب التنظيري حيث يميل أغلب النقاد الى الخروج على الأساليب المتوارثة والتعاريف المألوفة ، وذلك وفق تطور الحركة الفكرية والأدبية المعاصرة ووفق المستوى المعرفي للناقد ووعيه بالحركة التاريخية . لا سيما وأن المفاهيم النقدية في العصر الحديث غالبا ما تتبلور ضمن رؤية فلسفية محددة .

إن إشكالية اختلاف النقاد في تعريفهم للأدب مرتبطة من ناحية بقضية اختلافهم في تحديد علاقة الشكل بالمضمون وإيثارهم لجانب على آخر ، ومن ناحية أخرى

---

1 ـ د. عزالدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط6 ، 1976 ، ص 13 .

باختلاف النظريات الفلسفية أو الفكرية التي يستندون إليها في تحديدهم لمفهوم الأدب وطبيعته وغايته .

وعلى كل فإن النقاد الواقعيين باستنادهم الى العلم في إنماء رؤيتهم الفكرية قد نظروا إلى العمل الإبداعي في علاقته بالطبيعة والمجتمع، أو كما قال الدكتور عبد المنعم تليمة : "الفن يعكس علاقة نوعية ــ لنقل علاقة جمالية ــ بين الإنسان وعالمه الطبيعي والاجتماعي ، أي أنه ــ الفن ــ صياغة للعلاقة بين الإنسان و(واقعه) بالمعنى الشامل السالف . ولا يعكس الفن (صورة) هذا الواقع وإنما يعكس حركته وكما أن الواقع متغير أبدا فإن (نموذجه) في الفن متغير كذلك "[1] . فالأدب ــ كما هو معروف ــ هو أحد مظاهر الفن المتعددة ، وكل ما يقال عن الفن يمكن قوله ــ أيضا ــ في الأدب من حيث الماهية والغائية . وإن كان الأدب يتميز عن الفنون الأخرى بوسيلته المتمثلة في اللغة . وهو كما يرى الدكتور عبد المنعم تليمة يستند إلى ما سماه النقاد الواقعيون بـ"نظرية الإنعكاس" التي تكشف عن علاقة الأديب بواقعه ومجتمعه ، فتعكس حركة هذا الواقع كما تراءت في وعي الأديب من خلال تفاعله معه . لذلك فإن " الفن صورة من صور الوعي الاجتماعي وظاهرة من الظواهر الثقافية . وهو يخضع ـ في تطوره ــ للقوانين العامة السابقة في علاقة الوعي بالوجود . فكل نظام إجتماعيّ يبدع ما يعبر عن حقائق وجوده وطبيعة علاقاته . والذي يفسر التطور الفني هو أن كل انتقالة من انتقالات هذا التطور إنما تعبر عن وجود إجتماعي لمجتمع محدد في مرحلة من مراحل تاريخية "[2] . والواضح أن هذا الفهم للأدب ينطلق من النظرة التي تفسر العمل الأدبي على أساس علاقته بالواقع الخارجي باعتباره نتاجا اجتماعيا يعكس حقائق المجتمع ويكشف عن الظواهر المتحكمة في بنائه . ومن ثم فإن هذا الاتجاه يرجع الظواهر الفنية الى مصدرها الأساس وهو الواقع بجوانبه المختلفة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وما إلى ذلك . وهذا لا يعني أن النقد الواقعي يهمل الجانب الفني في تحديده للعمل الأدبي ، بل إنه ينظر إليه من نواح ثلاث ، وهي : " الأداة ، الماهية ، والمهمة " . وفي ضوء ذلك يرى أن تحديد معنى الأدب يجب أن يتم وفق هذه العناصر الثلاثة ، بحيث يكون كما يقول الدكتور عبد المنعم تليمة : "إن الأدب فن لغويّ" ، إذا كنا نسنده الى (أداته) ونعرفه بها ملكة نشاط إنساني ــ يعكس حركة واقع تاريخي اجتماعي محدد عكسا خاصا ــ إذا نظرنا إليه من جهة (ماهيته) و(مهمته) . وهذه هي كذلك أن درس الأداة جليل [illegible] في بيان ماهية الأدب ومهمته ذاتهما . بل إننا في موضع سابق نبهنا الى أن درس الأداة

---

1 ــ د . عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص 52 .

2 ــ م ، ن ، ص 114 .

إنما هو عماد الدرس الأدبي وأساسه . لكننا في ذلك الموضع وفي غيره من المواضع ننبه كذلك الى أن أداة الأدب — اللغة — تتضمن سياقا تاريخيا واجتماعيا . ." (1). فالمعايير الأدبية أو الفنية التي من ضمنها الصياغة اللغوية تعد أساس الأدب وبها يتم التمييز بين العمل الأدبي وغيره من الأعمال الأخرى التي تشترك مع الأدب في استعمالها للغة كوسيلة لنقل الأفكار والمعاني . غير أن تلك المعايير الفنية وحدها لا تكفي في تحديد قيمة الأدب وعظمته ، فهناك جوانب أخرى تتدخل في تكوين العمل الأدبي وفي تحديد قيمته وأهميته . لذلك فإن مفهوم الأدب في النقد الواقعي يتم ضمن " الرؤية الحضارية الشاملة للعالم " ، بحيث يكون في النهاية كما يقول الدكتور غالي شكري : "العمل الأدبي هو اجتماع ذات الأديب من ناحية ، وموضوعية العالم من ناحية أخرى ، والتراث الأدبي من ناحية ثالثة . تحمل الدلالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والاخلاقية ، تدخل في الجزء الخاص بموضوعية العالم . أما ذات الفنان فهي تحمل إلينا دلالات تكوينه النفسي والذهني وملكته الابداعية الخالقة وتاريخه الشخصي ، الى غير ذلك من العوامل الذاتية الصانعة للأديب . أما التراث الفني فيشمل التقاليد التي انحدرت الى الأديب ومرحلته التاريخية من مختلف الأجيال السابقة " (2). ولئن كنا لا نوافق الدكتور غالي شكري في هذا التصنيف الثلاثي لأن الإشكالية كما تبدو لنا تنحصر في عنصرين أساسيين ، هما : الذات والموضوع . ومن خلال التقاء العنصرين وتفاعلهما تتم العملية الابداعية لدى الأديب ، بحيث لا تكون "الذات المصدر الرئيسي للمعرفة ، أي نسقط من خلالها ذواتنا على الواقع فنكشف ما في الذات عبر الواقع ، وليس الواقع هو الذي يحقق لنا الكشف المعرفي من خلال تأكيدات عقلية نبحث عنها في الواقع ذاته ، وإنما يتحقق الكشف المعرفي عبر هذه العلاقة الفاعلة المترددة بين الذات والموضوع " (3). وبذلك يكون "التراث الفني " ضمن مكونات ذات الأديب ، فبدون "التقاليد الفنية " التي يستمدها من التراث لا يستطيع أن يبدع شيئا . ومن ثم يكون الأدب كما يقول محمود أمين العالم : "انعكاس جدلي يتضمن وقائع الحياة كما يتضمن فاعلية الانسان وموقفه وموقفه من هذا الواقع . إنه حصيلة فعل وتفاعل ، ليس انعكاسا لتفاصيل جزئية ، بل هو انعكاس لمصلحة أنشطة وعلاقات ومواقف " (4). وما دام الأدب ليس انعكاسا آليا للواقع ، بل هو خلق يستند في إبداعه الى المواد والعناصر الموجود فعلا في الواقع ، فإن الخلق أو الانعكاس الفني للواقع يعني تدخل ذات الأديب في اختيار المادة وفي

---

1 — د . عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص . 128 .

2 — د . غالي شكري : ماذا أضافوا الى ضمير العصر ، ص . 168 .

3 — كريم الوائلي : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ، العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة . 1986 ، ص 123

4 — محمود أمين العالم : (ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية) . مجلة "الثقافة والثورة" ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ع . 10 / 1983 ، ص 5 .

الصياغة الفنية لها . وبالتالي فإنه يكشف عن رؤيته لهذا الواقع وعن موقفه منه لذلك فإن الواقعية رغم تأكيدها على أهمية الجانب الفني في العمل الأدبي وفي تحديد مفهومه ، فإنها لا تنظر الى هذا الجانب منفصلا عن المضمون الذي هو غايتها . أما الشكل الفني فهو سلاح الذي يمكنها من التأثير في الوجدان ، وتحقيق هدفها .

وانطلاقا من ذلك مالت أغلب تعريفات النقاد الواقعيين للأدب الى التركيز على المضمون، أو بمعنى آخر البحث في وظيفته وعلاقته بالواقع الخارجي بدلا من النظر إليه كشيء متميز مستقل بذاته . ذلك أن "ماهية الأدب" عندهم تتحدد في انعكاس حركة الواقع الاجتماعي ، الشيء الذي جعلهم يركزون على غائيته أو مهمته ، مادامت طبيعة العمل الأدبي هي إظهار هذا الواقع في صورة جديدة مختلفة عن الواقع الحقيقي بما يضفيه الأديب من قيم وعناصر جمالية مؤثرة، وبما يضمنه من أفكار وتجارب تشكل موقفه وتحدد رؤيته له . فهو كما يقول الدكتور محمد مصايف: "إن الأدب كسائر الفنون التعبيرية الأخرى ليس إلا وسيلة لتشخيص موقف الفنان من الحياة . والموقف من الحياة ليس من الضروري أن يكون اجتماعيا أو عقائديا دائما ، بل قد يكون إنسانيا ، وقد يكون دينيا ، وقد يكون غير ذلك . المهم هو أن الأديب لا يعبر من أجل التعبير فحسب بل يعبر لأنه يريد أن يقول شيئا ، وأن يقوله بطريقة فنية تقنع الناس وتجعلهم يتبنون موقف الأديب من الحياة ، أو من هذا الشيء الذي يعبر عنه".[1] فالقضية كما تبدو هي قضية العمل الأدبي في صورته الكلية ، حيث لا تنفصل النظرة الجمالية عن النظرة الاجتماعية . ذلك أن الأدب كما يقول محمد مصايف : "ظاهرة اجتماعية وحضارية بالدرجة الأولى ، وفي هذا الإطار المزدوج أدرسه غير متغافل عن جانبه الفني والتقني".[2] لأن هذا الأخير هو الذي يضفي عليه صفة الأدب ، ويجعل مهمة الأديب تتسم بالصعوبة لما تتطلبه من قدرة في إخضاع التجربة للصياغة الفنية، والتحكم في أحاسيس الأديب وانفعالاته الوجدانية . ففي العمل الأدبي تبرز قدرة الأديب وعبقريته في تحقيق التوازن والانسجام بين الشكل والمضمون من ناحية ، وبين الذات والموضوع من ناحية أخرى ، بحيث لا يمكن الفصل بينهما نتيجة سيطرة الأديب على موضوعه ووسائله الفنية . ومن ثم يكون الأدب كما يقول محمد مفيد الشوباشي : "تصوير فنيّ لنماذج شورية يتخيرها الكاتب الأديب ، ويفسر بوساطتها العالم عن طريق النموذج الخاص".[3] فهو يرى أن العمل الأدبي لا يستحق هذه التسمية إلا إذا تميز "بجمال الصورة وتألق الأسلوب" . لذلك نجده يرفض تساهل

---

1 — د . محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب ،ص. 30 .
2 — م .ن ، ص. 36 .
3 — محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ،ص. 199 .

بعض النقاد الواقعيين في هذا الجانب ، ويدعو الأدباء الى الإلمام الكامل باللغة وعناصر الأدب وخصائصه الجمالية .

وعلى كل فإن الباحث يمكن له أن يجد العشرات من المقولات التعريفية للأدب مبثوثة في كتابات النقاد الواقعيين ، وقد تستهويه تلك التعاريف أثناء قراءتها لما تثيره من دلالات تبدو مختلفة ، غير أن المتمعن فيها يجدها تكمل بعضها. ورغم ذلك تظل هذه التعريفات ناقصة لأنها ترتبط في أغلب الأحيان بالظروف العامة للمجتمع ، وتعكس مستوى وعي الأديب ومدى تمكنه من الإدراك المعرفي ، فالنتاج الأدبي يخضع لحركة تطور المجتمع ولوعي الأدباء لهذه الظروف التي تسهم في جعل الأدب ليس مجرد انعكاس لأحداث الواقع بل استشراف لآفاق المستقبل .

إن الأدب وفق هذا التصور المتكامل الناتج عن العلاقة المتبادلة بين الصياغة والتجربة باعتبار التجربة كما يعرفها الدكتور جابر عصفور : "هي نتاج لتفاعل عالمين هما : العالم الداخلي الذاتي والعالم الخارجي أو الحياة المحيطة بالشاعر"[1] ، لا يعدو أن يكون "صياغة فنية لتجربة بشرية"[2] .

إن الصياغة الفنية أو عملية الكتابة الابداعية شيء ضروري في العمل الأدبي لأنها هي التي تكشف عن عناصر التجربة وتجسدها . فالصياغة كما يتفق أغلب النقاد تختلف من أديب الى آخر ، فلا وجود لصياغة نموذجية يمكن أن يتبعها الأدباء ويسيرون على هديها. يقول إيليا أهرنبورغ : " إن مايوحد الكتاب السوفيات هو حبهم لمجتمعنا الاشتراكي والايمان بمستقبله ، ولكن لكل منا موضوعاته المفضلة وأسلوبه المتميز وتجربته الذاتية المتفردة "[3] . أما التجربة فهي التي تثير الإشكالية لتنوعها حيث يميل قسم من النقاد الى حصرها في التجربة الشخصية التي تصدر عن معاناة حقيقية للأديب ، وهي التي توفر عنصر الصدق في عمله وتبعده عن التكلف والافتعال . بينما يرى النقاد الواقعيون أن هذا التحديد لنوعية التجربة يحصر مجال الإبداع في مجال واحد ، وهو التعبير عن الذات الفردية . لذلك اتجه هؤلاء النقاد الى توسيع مفهوم " التجربة البشرية" لتشمل ألوانا أخرى يستمدها الأديب من مجتمعه ومن تجارب العالم الانساني. يقول محمد مندور : " إن الأدب لا يمكن أن يقتصر على العبارة عن التجارب الشخصية ، وما أن الأديب ذا الخيال الخصب الخلاق أو ذا الملاحظة الدقيقة النافذة يستطيع أن

---

1 — د . جابر عصفور : (نقد الشعر عند محمد مندور) . مجلة الكاتب ع 186 سبتمبر 1976 ص . 13 .

2 — د . محمد مندور : الأدب ومذاهبه ص . 9 .

3 — إيليا أهرنبورغ ، وآخرون : دراسات معاصرة ص . 14 .

يخلق بخياله تجارب بشرية قد تكون أعمق صدقا وأكثر غنى من واقع الحياة كما يستطيع بقوة ملاحظته أن يصوغ تجارب للغير يستمدها من محيطه الإنساني، ومع ذلك لاتقل صدقا ولا مشاكلة لواقع الحياة الإنسانية العام عن تجاربه الخاصة، وذلك لما هو معلوم من أن الخيال والملاحظة يستطيعان أن يلتقط ملامح الحياة وخصائصها وأن يؤلفا بينها على نحو يكاد يكون خلقا للحياة وأشد مشاكلة لها من التجارب الشخصية"[1]. فمحمد مندور كما لاحظنا يوسع مفهوم التجربة لتمتد الى كل ما ينفعل به الأديب أو تقع عليه حواسه أو يتصوره خياله، بحيث تكون المعايشة الوجدانية أساس الإبداع الأدبي وليس المعايشة الحقيقية، ولن كانت هذه الأخيرة تبقى أكثر أثرا في توجيه التجربة وإبرازها لارتباطها بالواقع وبالعصر. على أن ذلك لايعني خلو التجارب الأخرى ـ التاريخية أو الاجتماعية ـ المنعكسة في العمل الأدبي من شخصية الأديب. فالأدب سواء أكان ذاتيا أم موضوعيا لايخلو في حقيقته من شخصية الأديب ومميزاتها. ولن كان "الأدب الاشتراكي "غالبا ما يطغى فيه الجانب المجتمعي (الجماعي) على الجانب الفردي باعتبار الفرد الأديب جزء من المجتمع يسعى الى تمثل فنيا وفكريا وخلقيا قيم الاشتراكية ومثلها، مجسدا نزوع الإنسان وطموحه نحو عالم تسود فيه المساواة والعدالة الاجتماعية بين أفراد المجتمع.

إن العمل الأدبي كما يذهب الدكتور عبد المحسن طه بدر" يتكون من عناصر ثلاثة: أولها الذات المبدعة، وثانيها صور الحياة التي يطرحها الواقع أمام الأديب في الإطار الاجتماعي الذي يعايشه، سواء أكانت هذه الصور مطروحة أمامه بالممارسة، أو مكتسبة من التراث الثقافي المتاح في بيئة الأديب. أما العنصر الثالث فهو الذي يحدد العلاقة بين الذات والموضوع وهو الذي يتحكم في اختيار الأديب لموضوع من الموضوعات التي يطرحها عليه الواقع دون غيره من الموضوعات، كما يتحكم في اختياره للزاوية التي يعالجه منها. وهذا العنصر الثالث الذي يمثل طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع ويحكمها، يمكن أن نسميه موقف الأديب من الواقع، ولأن لفظ موقف قد يحدث نوعا من الألتباس بين موقف الأديب، وما يسمى (بوجهة نظر المفكر)، فسنختار لهذا العنصر الثالث مصطلح (الرؤية)، وهو مصطلح يساعدنا كثيرا إذا فهمنا من مصطلح (الرؤية) المعنى المعنوي لا المعنى المادي"[2]. إن المتمعن في مفهوم الدكتور عبد المحسن طه بدر للعمل الأبداعي يجده لا يخرج عما ذكرناه آنفا. فهناك ذات الأديب، وهناك الموضوع أو الواقع الخارجي الذي يحوي "صور الحياة" بمختلف أشكالها. أما العنصر الثالث الذي

1 ـ د. محمد مندور: الأدب ومذاهبه، ص. 10.

2 ـ د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، ص. 5.

فضل تسميته "بالرؤية" وأراد بها "الحس الحدسي"، فإنها أيضا ترتبط بالذات والموضوع، أي أنها نتيجة لتفاعله بالواقع ووعيه للحركة التاريخية. وتبقى "الرؤيا" بالألف غير "الرؤية" بالتاء، فالأولى ترتبط بالإبداع بوصفه نوعا من الخلق الفني الذي يكون عالمه الخيالي مخالفا بوجه من الوجوه لهذا العالم الذي نحيا فيه. أما "الرؤية" فتقترن بعملية الإبصار. وبذلك تكون الأولى هي التي تتحكم في علاقة الذات بالموضوع، وفي كيفية بناء العمل الأدبي وغايته.

وعلى كل فإن الدكتور عبد المحسن طه بدر يؤكد ما ذهب إليه محمد مندور في أن الأدب "صياغة فنية لتجربة بشرية"، ويرى أن هذا المفهوم الذي ينظر إلى "الأدب كتجربة إنسانية يساهم مساهمة فعالة في الكشف عن مشكلاتنا وتحديدها"[1]. كما يوسع من دائرته ليشمل مختلف مجالات الحياة، فهو كما يقول: "رحب رحابة الحياة الانسانية نفسها بما تحفل به من صراع وتضارب، من متناقضات تنشأ عن الصراع بين رغبة الذات وبين شعورها بالمسئولية، وما يستقر في أعماق هذه الذات من دروب ومنحنيات والتواء وتعقيد. وبذلك يكون كل موضوع من مواضيع الحياة صالحا لأن يكون موضوعا للأدب"[2]. ما دام الأدب في مفهوم النقد الواقعي هو تعبير عن الحياة أو "التجربة الانسانية" بمختلف جوانبها. بما فيها العالم الذاتي للأديب، لأن الذات هو المنطلق الحتمي له، ولكن تعمق الأديب الواقعي للحقيقة الذاتية يجعله يسعى الى الاقتراب من الآخرين فيحس بآلامهم وقضاياهم وطموحاتهم. ونتيجة لتلك العلاقة المفترضة في العمل الأدبي يطرح النقاد الواقعيون إشكالية هذه العلاقة من زاويتين أساسيتين هما: علاقة العمل الإبداعي بالفرد، ثم علاقة الفرد بالمجتمع.

أ — علاقة العمل الإبداعي بالأديب أو الفردية: إن الواقعية في الأدب تعني التصور الموضوعي للواقع، ولكن ذلك لا يتم بمعزل عن ذاتية الأديب ورؤيته، بعيدا عن مشاعره وأحاسيسه. فالأديب وهو يختار موضوع عمله الفني هو في حقيقته يكشف عن وجهة نظره، وبالتالي يعبر عن فرديته المتميزة من خلال موقفه تجاه قضايا الواقع. وبما أن الفن كما يقول الدكتور عبد المحسن طه بدر: "اختيار إرادي من الواقع.. فإن هذا ينفي عن الفنان كونه مجرد أداة لتلقي الوحي من قوى غيبية كما ينفي عنه أيضا عرضة لفيضان تلقائي لشعور لاإرادي وفجائي، وأنه يقع ضحية لطغيان اللاشعور على الشعور"[3]. كما أنه يبعد أيضا الكتابة تحت الأوامر أي كانت. فالأديب وهو يمارس العملية الابداعية ينطلق في رؤيته للواقع

1 — د. عبد المحسن طه بدر: حول الأديب والواقع، ص. 18.
2 — م ن، ص ن.
3 — د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، ص. 27.

من خلال مجموعة من القيم والمعايير التى كونها لنفسه انطلاقا من وضعه الطبقى الاجتماعى والثقافى ، ومن ثم فهو يتعامل مع الواقع وفق هذه الرؤية المتشكلة عنده ، وهى قابلة للتطور والتعديل كلما اتسعت تجربته الفكرية والفنية . لاسيما وأن الأديب يتسم بذكائه وقدرته على تجاوز المظاهر السطحية للقضايا والغوص فى أعماقها .

إن الواقعية الاشتراكية وهى تتطلع الى المستقبل انطلاقا من الحاضر لا تقف حائلا دون الرؤية الذاتية للواقع والحياة، بل تسعى الى إزالة كل ما يعيق تطور فردية الفنان ، فأغلب الدراسات الجمالية للنقاد الواقعيين الاشتراكيين قد أكدت حرية الإبداع الفردى وعدم التزامه إلا بما يؤمن به حقا وصدقا . فليس صحيحا أن الواقعية الاشتراكية تفرض على الأدباء الدفاع عن فلسفتها دون اقتناع منهم . ذلك أن الواقعى يؤمن بأن الحقيقة لا تكتشف الا بحرية المناقشة وإبداء الرأى، وأن المعرفة لا تتقدم إلا بتعبير الأفراد عن أفكارهم الجديدة . وإذا كانت الواقعية قد عرفت فى بعض مراحل تطورها نوعا من الفرض القسرى فهذا لا يعود إليها بقدر ما يرجع الى بعض القادة السياسيين . فالمفكر والمبدع لا يتهملان أبدا بفرض تجاربهما الفكرية والفنية بقوة القانون ، لأن ذلك سينعكس عليهما أيضا . فالفرد هو المخترع والمكتشف والمبدع ، ومن ثم فهو صاحب المصلحة الأولى فى حرية التفكير والتعبير . فقد ذهب لينين فى حديثه عن "التنظيم الحزبى والأدب الحزبى" الى توضيح دور الفرد فى الإبداع الأدبى قائلا : "إن الأدب أقل الأمور قابلية لطمس الخصائص الإبداعية وللتسوية الآلية لسيطرة الأكثرية على الأقلية . وليس من شك فى أنه من الضرورى ضرورة مطلقة توفير مجال للمبادرة الشخصية وللميول الفردية ، مجال للفكر والخيال ، للشكل وللمضمون . هذه كلها أمور لا جدال فيها"[1] . وفى ضوء ذلك دعا روجيه جارودى[2] الى ضرورة توسيع مفهوم الواقعية ليشمل جوانب أخرى من الحياة كانت بعيدة عنه ، لأن الواقعية عنده هى الوعي بالمشاركة فى خلق وتجديد الانسان والحياة بشكل مستمر .

إن الواقعية الاشتراكية وإن كانت تولي أهمية كبرى للجانب الاجتماعى فى العمل الأدبى فإنها لا تهمل الفرد باعتباره الركيزة الأولى في بناء المجتمع ، ومصدر الإبداع الفكرى والأدبى ومن ثم فهى تنظر الى العمل الأدبى بوصفه تعبيرا عن وعي الكاتب فى علاقاته بجمالياته عصره وبقيمه المعرفية .

ب — <u>علاقة العمل الإبداعى بالمجتمع</u> : غير أنه من الواضح أن الأديب الفرد وهو يعرض رؤيته للواقع يكشف عن علاقاته بالمجتمع باعتباره جزءا منه يتأثر به ويؤثر فيه .

---

1 — لينين : فى الأدب والفن ، ج 1، ص. 53 .

2 — انظر : روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف ،ص. 226 .

فالأدب كما يقول محمود أمين العالم : "إبداع ذاتي فردي، ولكن ذاتيته لا تنفي اجتماعيته فالأديب في تعبيره الصادر عن وعي أولا وعي، عن تلقائية وإلهام خالصين أو عن تخطيط وقصد، إنما هو في حياته وإبداعه محصلة لعلاقاته الاجتماعية" [1]. فمما لا شك فيه أن الأديب يتأثر بالحياة الخارجية المحيطة به والقائمة في مجتمعه، وهو يستمد أدبه من حياة هذا المجتمع. ذلك أن الأديب الفرد هو ثمرة للعلاقات والقوى المتجسدة في المجتمع، فهو كما يقول الدكتور عبد المحسن طه بدر: "يعيش بالضرورة في مجتمع معين، ولا يمكن لإنسان أن يعيش معلقا في الفراغ خارج حدود الزمان والمكان .. وفي المراحل الأولى من حياة كل فرد منا أديبا كان أو غير أديب، يكون هذا الفرد في مرحلة التلقي من إطاره الاجتماعي، عجينة طرية قابلة للتشكيل، مجرد مستقبل لكل ما يطرحه عليه إطاره الاجتماعي من قيم. ويبدو المجتمع في هذه الفترة المسؤول الأول عن تشكيل نفسيات أفراده وتكوينهم، وهو لا ينقل إليهم مجرد قيمه التي يتعامل بها والتي تلخص تاريخه الحضاري، ولكن ينقل إليهم أيضا تناقضاته، بل ومدى إرادة التغيير فيه ودرجة وعيه" [2].

وإذا كان الفرد العادي يبقى يعيش ضمن إطار القيم التي تلقاها من مجتمعه ولا يحاول تخطيها، فإن الأديب بذكائه القوي ورؤيته العميقة "دائم الانفعال، والتوتر لا يستطيع ولا يملك العيش في هذا الهدوء المستسلم، هو دائم التوتر والانفعال، ومصدر انفعاله أنه دائم المراجعة لقيمه، وأنه في احتكاكه بالآخرين يجد دائما ما يسخطه، وقد يجد ما يرضيه، وهو في مواجهة عالمه دائم الدهشة، دائم الاكتشاف أن قيم مجتمعه لم تعد متماسكة .. وكلما تعاظمت درجة انفعال الأديب، وسيطرته على هذا الانفعال، وزادت إمكانيات وعيه بانفعاله كلما تكشفت له القوى الفاعلة في مجتمعه، والتي تسبب له ولغيره كل هذا التوتر، كما تتكشف له أيضا القوى التي يمكن أن تزيل مثل هذا التوتر الحاد الذي يشعر به أو تخففه على الأقل" [3]. وهو بذلك يكشف عن موقفه تجاه مجتمعه الذي هو في حقيقته وليد الظواهر الاجتماعية، ومن ثم ينتقل من التأثر إلى التأثير في المجتمع بفضل السمات التي ينفرد بها عن غيره، وتتيح له القدرة على التأثير وفق الشروط الموضوعية والحاجات الاجتماعية التي تطرحها المرحلة التاريخية. لذلك فإن قيمة الأديب وأهميته ليست فيما يتمتع به من صفات فردية تميزه عن غيره من حيث تعامله مع الأحداث، وإنما لما يمتلكه من قدرات تسمح له بخدمة المطالب أو الحاجات الاجتماعية لمجتمعه وعصره. ومن ثم يمكن القول بأن الأديب الواعي

---

1 — محمود أمين العالم : (ملاحظات حول نظرية الأدب ..). مجلة "الثقافة والثورة" ص. 7.
2 — د. عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع، ص. 7.
3 — م. ن، ص. 8.

الصادق يكون تأثيره فى بيئته أكبر بكثير من تأثيرها فيه بوصفه عنصرا واعيا حرا ومسؤولا . وانطلاقا من ذلك تتحدد إشكالية الأدب الواقعى فى العلاقة التى تقيمها الواقعية بين الأدب والمجتمع، حيث تصبح القضية هى البحث عن موقف الأديب من المجتمع وعن المضمون الاجتماعى لأعماله الأدبية ذاتها . ومن ثم عن أثر هذا الأدب فى المجتمع ودوره فى تغيير الواقع . ولا شك أن مثل هذا الأدب المرتبط بالمجتمع وقضاياه، يتطلب من الناقد العودة الى أصوله الاجتماعية لفهمه ، ومعرفة ظروف إنجازه ، رغم أن المضمون الاجتماعى للعمل الأدبى يختلف فى كثير من الأحيان عن واقع الحياة فى المجتمع، ذلك أن المضمون هو تعبير عن موقف الأديب ورؤيته لهذا الواقع الاجتماعى بجوانبه المختلفة . فبما أن الأديب من خلال كشفه للقوى المتصارعة فى مجتمعه تتبلور لديه الصورة البديلة التى تصدر عن رؤية متكاملة شاملة للواقع .فإن هذه الصورة هى التى يعمل على تحقيقها فى عمله الفنى ، ومن ثم الوصول الى تجسيدها فى الحياة الاجتماعية .

إن مثل هذا النوع من الأدب المتشبع بالرغبة فى الطموح والكشف عن القوى الجديدة الفاعلة فى المجتمع لا يكتفى بالتعبير بل يتجاوزه الى الفعل ، وإن كان فعله من نوع خاص يعتمد النص الأدبى كمنطلق لممارسة حضوره الفكرى والنفسى وتفريغ طاقاته المحرضة على الفعل والاغراء به . ولعل ذلك يجعلنا نرى نوعين من الأدباء " الأديب الصدى" الذى يخضع للمجتمع وقيمه فيكون بمثابة الترجمان الذى ينقل ما سمعه أو رآه . وقد يتجاوز ذلك الى تملق المجتمع فيصور مايرضيه ويروقه ، وذلك بعيدا عن " النقد الذاتى "وإدراك الحقيقة ، فيكون أدبه وسيلة لتزييف الحقيقة والوعي بها . وهناك "الأديب الثورى "الرائد أو القائد الذى يسعى الى الكمال فيعمل على تغيير الواقع وإعادة صياغته وفق المصلحة العامة . الشيء الذى قد يجعله يعكس فى أدبه صورا يضيق بها المجتمع أكثر مما تعجبه ، لأنها تكشف عيوبه ونواقصه وتقدمه فى صورته الحقيقية . وهو مايجعل المجتمع أو طبقة منه ـ على الأقل ـ تنظر الى هذا الأديب بمنظار الرفض رغم مايقدمه أدبه من مساهمة فى تشكيل الوعي . الأمر الذى يؤدى بنا الى القول بأن علاقة الأديب بمجتمعه هى علاقة تبدو فى الظاهر متضادة ، بينما هى فى حقيقتها تهدف الى بناء المجتمع ودفعه نحو التطور والتقدم . فالأديب يتسم بالحركة والتطور بينما المجتمع يميل الى السكون والاستقرار . ولعل هذا ما يدفعنا الى طرح موقف النقد الواقعى من هذا الأدب ، وطريقة إنجازه لمهامه النقدية الفنية والاجتماعية . فما هو النقد الواقعى ؟

2 ـ مفهوم النقد الواقعى : إن النقد الأدبى الواقعى المعاصر لم يعد ذلك الفن الذى يرتبط وجوده بوجود الآخر، أي الأدب ، فقد أخذت فعاليته تستقل ـ نوعا ما ـ عن الأدب ، حيث أصبح يميل أكثر الى الاستقلال والإتصال بمختلف أنواع المعارف الأدبية والإنسانية

والاستفادة منها . فالنقد الأدبي الواقعي كما يقول الدكتور غالي شكري : "ليس صحيحا مثلا أنه حين يغيب الأدب — اذا غاب — يغيب النقد . لأن النقد ليس نباتا طفيليا يتسلق على أشجار الورد ولأن النقد ليس مجاله الوحيد هو (التطبيق) على الأدب ، فإن له مجالا آخر حيويا هو (التنظير) و(التأريخ) و(التأصيل)" [1] . وإن كان النقد يبقى غير منسلخ عن خصوصيات الأدب ، ولكنه غير تابع له .

وكما يبدو فإن هذا الطرح الجديد الذي يميل إليه أكثر النقاد الواقعيين يجعل الحديث عن تحديد مفهوم النقد الأدبي يعني تحديد الأسس النقدية التي يقوم عليها النقد الواقعي والأهداف التي يصبو إليها وفق الظروف التاريخية للواقع العربي . ومن ثم المناهج التي يستخدمها .

وعلى كل فإن النقاد الواقعيين يميل أغلبهم الى التركيز على دور النقد في عملية الابداع ، ويرون أن هذا الجانب يمثل جوهر العملية النقدية . لأننا كما يقولون بحاجة الى ممارسات نقدية لا الى نظريات في النقد . والواقع أن الممارسة النقدية تتطلب الوعي والإلمام بالقواعد والأسس والأفكار الخاصة بهذا الجانب . وهو الشيء الذي مايزال ينقصنا رغم الادعاءات الكثيرة التي ترى أننا أتخمنا من الكلام عن النظريات النقدية .

إن النقد المنهجي كما يذهب الدكتور حسين مروة هو ما كان "مؤسسا على نظرية نقدية تعتمد أصولا معينة في فهم الأدب وفي اكتشاف القيم الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية في العمل الأدبي . واعتماد هذه الأصول يقتضي من الناقد أن يتجهز كذلك بقدر من المعرفة تتصل بشؤون النفس الإنسانية وقوانين تطور المجتمع وطبيعة العلاقة بين هذه وتلك ، وفهم الشخصية الإنسانية في ضوء هذه المعرفة بالإضافة الى الإلمام — ضرورة — بأهم قضايا العصر التي تساعد معرفتها الناقد على تحديد موقف العمل الأدبي تجاه هذه القضايا فكرية كانت أم اجتماعية أم سياسية أم فنية . ." [2] . وبالتالي فإن الناقد الذي يفتقر الى المعرفة بهذه الأسس لن يستطيع تجاوز مرحلة النقد الانطباعي critique impressionniste أو التأثري . وهو بذلك لا يساهم " في تطوير الحركة النقدية لأنه لا يقدم للناقدين الآخرين ولا لقراء الأدب ولا لخالق الأدب مقياسا أو أساسا يمكن أحدا من هؤلاء أن يتخذه منطلقا لفهم القيم الأدبية فهما ينفذ به الى جوهر العمل الأدبي ومراميه وجمالياته ، مادام النقد على هذا الوجه لا يستند إلا الى ذاتية ذوقية لا تتكرر عند الآخرين " [3] . فالتأثرية أو الانطباعية تمثل مرحلة أولى في النقد الأدبي ولا يمكن اعتبارها

---

1 — د . غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ، ص . 12 .
2 — حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص . 19 .
3 — م . ن ، ص . 21 .

منهجا نقديا مكتفيا بذاته بل يجب أن تتبعها مرحلة أخرى موضوعية يستند فيها الناقد الى الأصول والمبادئ العامة لتبرير أحكامه النقدية وجعلها مقبولة عند الآخرين: فالنقد الأدبي يبدأ أساسا بالتأثر حيث يقرأ الناقد العمل الأدبي فيتأثر به سلبا أو ايجابا، ثم يعمد بعد ذلك الى تسجيل ملاحظاته وتحليلها تحليلا علميا وفق رؤيته وفلسفته الخاصة . فالأساس في النقد كما يقول محمد مندور هو الذوق "الذي يعطينا طعم الأشياء على نحو لا يستطيع أي تحليل"[1] . وبالتالي فإن "الناقد الفاقد الحساسية لا يستطيع أن يكون ناقدا حقا ما لم يكن قادرا على أن يتلقى من العمل الأدبي ، أو الفني ، انطباعات واضحة لأنه عندئذ سيكون كالصفحة المعتمة أو المرآة التربة، ولن تجديه بعد ذلك في شيء جميع قواعد علم الجمال وأصوله ونظرياته ، أو ألوان الأدب والفن المختلفة"[2]. ذلك أن معرفة الأصول والقواعد والنظريات النقدية لا تكفي لتكوين الناقد القدير ، وإنما يجب توفر الذوق السليم والحس المرهف الى جانب تلك القواعد والأسس ، كي يتمكن الناقد من تبرير انطباعاته بحجج عقلية تجعلها مقبولة عند الغير . خاصة وأن الناقد يهدف من عمله الى تبصير الكاتب والقارئ بخفايا العمل الأدبي ، وبالقيم التي يحتويها ذلك العمل أو يفتقدها!

ومن ثم فإن مصطلح النقد الأدبي يشير الى ذلك النقد المنظم الذي يستند الى دعامة فلسفية ومنهج مبنيّ على أسس واضحة المعالم ويسير وفق خطوات منتظمة للوصول الى تحقيق أهدافه المحددة من خلال تعامله مع النص الأدبي وتحليله تحليلا موضوعيا يبرز خطواته الأساسية ودعائمه الفكرية . وهذا لا يعني ما يذهب إليه بعض النقاد من "أن التزام الأصولية أو المنهجية في النقد الأدبي يؤدي إلى نوع من الميكانيكية في عمل الناقد.. أي أن الناقد الملتزم نهجا معينا لابد أن يخضع كل عمل أدبي ينقده الى مقاييس ثابتة جامدة يرسمها له المنهج الذي يلتزمه ، بحيث يقول في هذا العمل الأدبي ما يقوله في ذلك ثم يقوله في غير هذا وذاك ، بصورة من التكرار الآلي الرتيب، فيتجمد النقد بذلك ، وتتجمد شخصية الناقد ، وتتعطل عنده حساسية التذوق الجمالي، وعندئذ تتشل حركة النقد الوظيفية وتنتفي منه الفائدة والغاية . ."[3] . والحقيقة من خلال ذلك، فالتزام الناقد بمنهج ما يعني تحديد وسائله الفنية والفكرية التي يستخدمها في دراسة نص إبداعي ، كما يعني أيضا تحديد الهدف من مجمل الجهد النقدي الذي يبذله الناقد من أجل الوصول الى الغاية المرجوة . ولكن ذلك لا يعني الجزم القاطع في الوسائل الفنية والفكرية، فصفة المنهجية كما يقول حسين مروة لا يستحقها النقد "إذا قامت على أسس أو مقاييس ثابتة ثبوت جمود وتحجر وإنما تستحقها — صفة المنهجية — حين تكون الأسس والمقاييس هذه ثابتة من حيث

1 — د . محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، ص 72 .

2 — م ن ، ص 215 .

3 — حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص 20 .

الجوهر ، متحركة متطورة متجددة متنوعة من حيث التطبيق ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي بخصوصه ، الى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل أدبي ذى قيمة فنية ما .. "[1]. فالفكر أو النقد الذى يقيد نفسه في قواعد وأسس ثابتة ثبوتا قطعيا سينتهى الى الموت لا محالة لأن حركة التاريخ ستتجاوزه ، وسيجد نفسه عاجزا عن مسايرة حركة الواقع التي هي في تطور مستمر ومن ثم فإن الناقد كي يؤدى دوره ووظيفته مطالب بالجمع بين المرحلتين الذاتية التأثرية والموضوعية، مادام الأدب لا يمكن أن يتحول الى معادلات رياضية أو الى أحجام تقاس أو توزن . وأن النقد لن يصبح علما رغم تدرجه في الاتجاه العلمي، أي نحو تكوين منهجية ونظام للمعالجة قابلين للنقل والاحتذاء موضوعيا .

والواضح أن النقد الواقعي يميل الى العلمية بفضل استناد منهجه ورؤيته الى الواقعية " كرؤية للمجتمع والكون وكمنهج في العمل الأدبي والفني "[2]. فهي كما يقول جلال فاروق الشريف : "المذهب الأكثر التزاما بالإنسان في واقعه التاريخي الملموس والأقدر على الكشف عن رؤيته للحياة من خلال هذا الواقع التاريخي "[3]. وقد عرف النقد الواقعي عدة تسميات تداولتها ألسنة النقاد ، وجرى استعمالها ضمن المصطلحات النقدية ، كالواقعية، والمنهج الواقعي ، والمنهج الماركسي، وغير ذلك . وإن كنا نجد أغلب النقاد يميلون الى استعمال المصطلح الأخير أكثر من غيره ، رغم التطور الذى مس المنهج الماركسي ومرفته الواقعية الاشتراكية، ورغم "أن ماركس وأنجلز لم يخلفا نظرية متكاملة في الأدب أو النقد أو الفن أو علم الجمال "[4]. مما جعل بعض النقاد يتساءل عن وجود نقد ماركسي critique marxiste حقيقي مادام ماركس وأنجلز لم يكونا ناقدين أدبيين . والجواب بالطبع أنهما فيلسوفان قبل كل شيء منطلقهما الفلسفة المادية الجدلية والفلسفة المادية التاريخية، ويشغل الاقتصاد والصراع الطبقي حيزا كبيرا من فلسفتهما . والواضح أن هذا ليس نقدا أدبيا ، ولكن فيه قاعدة لنقد أدبي . فالفلسفة كما هو معروف تعد من المصادر الأساسية لكثير من العلوم والمعارف الإنسانية التي منها الأدب والنقد . وبالتالي فإن الناقد الذى يستعين بأسس الفكر الماركسي في فهم الأدب والواقع ونقدهما يكون ناقدا ماركسيا . وإن كنت أفضل تسميته بالناقد الواقعي لارتباطه بالواقع التاريخي لمجتمع معين، وبخصوصيات الأدب التي تختلف من بيئة الى أخرى باختلاف الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية . لا سيما وأن الواقعية الاشتراكية تعد مرحلة متطورة من الواقعية بصفة عامة .

---

1 ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ص. 20 .
2 ـ جلال فاروق الشريف : إن الأدب كان مسؤولا ص. 14 .
3 ـ م.ن ص.ن .
4 ـ نبيل سليمان : أسئلة الواقعية والالتزام ص. 23 .

إن ماركس وانجلز رغم كونهما لم يخلفا نظرية نقدية متكاملة إلا أن لهما من الملاحظات والآراء النقدية ما يؤهلهما الى مصاف الرواد واضعي الجذور الأولى ، وبخاصة ماركس الذي لاتكاد تخلو مؤلفاته من بعض المفاهيم الأدبية والتحليقات النقدية ، التي مثلت أرضية النقد الماركسي أو الواقعي الاشتراكي ، ومنها انطلق النقاد الواقعيون في إثرائها وتطويرها .

إن النقد الواقعي أو الماركسي ـ كما يسميه بعض النقاد ـ يرتكز على عدة نقاط أساسية تشكل منها منهجه النقدي ، من أهمها ، أنتماء العمل الأدبي الى البنية الفوقية الأيديولوجية ، ومن ثم فإن دراسته تتم ضمن علاقته الجدلية بالبنية التحتية ، حيث يقوم الناقد بتحليل العمل الأدبي على أساس الأوضاع التاريخية التي أنتجته مستندا في ذلك الى عناصر البيئة الموضوعية المتميزة بالصراع بين الطبقات الاجتماعية . ولذلك فهو ينظر الى الأدب من حيث كونه تعبيرا عن طبقة اجتماعية معينة وعن رؤيا أيديولوجية محددة للواقع والعالم ، ويسعى الى تجاوز أيديولوجية عصره من خلال إدراكه للعلاقات التي تحكمه .

إن النقد الواقعي إذ يسعى للكشف عن صراع البشر لتحرير أنفسهم يرى في فهم الأيديولوجيات أهمية كبيرة في تعميق الرؤية وإدراك حقيقة الواقع . لذلك نجد ، كثيرا ما يؤكد على دور الأديب والناقد في الحياة ، ويرى أن النقد ليس متابعة للعمل الأدبي أو تعليقا عليه ، وإنما هو حوار خلاق بين الناقد والعمل الأدبي باعتبار الناقد لديه رؤيا فكرية وفلسفية حضارية يلتزم بها ويعمل على تحقيقها في الواقعين الفني والاجتماعي . ومن ثم فإن الناقد الواقعي لم يعد يحصر مهمة النقد في مسايرته للأعمال الأدبية بالشرح والتقويم بل أصبح ينظر إليه من حيث كونه وجها من وجوه الفلسفة الفنية والفكرية التي تسعى الى تقديم رؤيا متكاملة للحياة بجوانبها المختلفة . يقول الدكتور غالي شكري : " لسنا مع الاتجاه الذي يقصر النقد أو أزدهاره على مواكبة الأدب المعاصر ، فإذا غاب هذا الأدب ـ وتكرر أنه احتمال مستحيل ـ لاتعود هناك وظيفة للنقد سوى الغياب . فضلا عن أن هذا المفهوم للنقد ينطوي على تصور سلبي هو أن النقد مجرد رد فعل أشبه بالتعليق أو الصدى ، وليس علما مستقلا ، فإنه يكاد يبرئ ساحة النقد من الاتهام ! ذلك أن هناك عشرات القضايا والمشكلات والأسئلة التي تنتظر النقد ، إذا نام الأدب ، أولها لماذا كانت هذه الظاهرة بالذات ، ظاهرة الجزر أو الانكسار أو التدهور ؟ وهل هي ظاهرة صحيحة أم مزيفة ؟ "(1) .

إن وظيفة النقد الأدبي في نظر النقاد الواقعيين لاتقتصر على متابعة الأعمال الأدبية وحدها ، وإنما تمتد لتشمل كل ماله صلة بالحياة الفكرية والأدبية ، وإن كانت الوظيفة الأولى تبقى هي الأساسية رغم الوظيفتين المهمتين المضافتين إليها ، وهما : "اكتشاف القوانين

1 ـ د . غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ،ص، 13 .

الخاصة لمسارنا الأدبي ، أي تأصيل المصطلح وتحديد القيمة الداخلية المطلقة لأعمالنا الأدبية ، وكذلك اكتشافا لتأثيرات الوافدة ، أي تحديد القيمة الخارجية النسبية لهذه الأعمال "[1]. فالناقد مطالب باستخراج القواعد الفكرية والجمالية التي تحدد مسارأدبنا وتحكم علاقاته بالواقع والحياة، وبالتالي القيام بخلق نظرية عربية في النقد الأدبي تستطيع أن تزاحم النظريات الأخرى ، وتساهم في تطوير نظرية الأدب ونظرية النقد محليا وعالميا . غير أن ذلك لا يمكن تحقيقه بعيدا عن الانجازات الفلسفية وما تشمله من قيم معرفية . فالإبداع في المجال النقدي مرتبط بالإبداع في المجال الفكري والفلسفي . وهو ما يذهب إليه أغلب النقاد الواقعيين ، حيث يرى الدكتور غالي شكري في حديثه عن علاقة الفلسفة بالنقد أن الإبداع المقصود في الميدان الفلسفي لا يراد به إبداع " نظرية جديدة في الفلسفة بل الإضافة الجديدة الى أية فلسفة قائمة في العالم بتطبيقها الخلاق على الواقع الوطني والقومي . إن هذه الاضافة ، لووجدت ، سوف تتضمن بالضرورة رؤى جديدة لعلم الجمال وفلسفة الفن . ومن ثم ينهيأ المدخل الصحيح الى نظرية الأدب ونظرية النقد "[2]. وقد يبدو الأمر صعبا بالنسبة لواقعنا الذي يعاني من التخلف العلمي والفكري، حيث ما يزال كثير من النقاد والمفكرين العرب يعيشون في طور المحاكاة والتقليد سواء لأدبنا العربي القديم ولفكره أو لآداب الأمم الأخرى ومذاهبها بعيدا عن التفاعل مع حياتهم وواقعهم المعاصر . ورغم ذلك فإن الأمل يبقى كبيرا في بروز مثل هذه الدراسات الفكرية أو النقدية التي تنطلق من واقعنا وقضايانا وتحمل من أجل تجاوز إقليميتنا الضيقة . ولعل ما قدمه النقاد الواقعيون في هذا المجال يعد من ضمن تلك الطموحات التي نأمل أن تتسع وتثرى أكثر ، خاصة وأن قيمة أي عمل أدبي تحدده خلفيته الفلسفية التي يصدر عنها . فكبار الأدباء — في مختلف أصقاع العالم — دائما يصدرون في مؤلفاتهم الأدبية والنقدية عن مذهب في الوجود ونظرة عامة شاملة في المجتمع والحياة . وبما أن هدفنا ليس الحديث عن علاقة الأدب بالفلسفة ، أو عن طبيعة اللقاء والتفاعل فيما بينهما ، وإنما لإبراز دور النظرية في المجال النقدي ، لذلك فإننا نكتفي بالاشارة الى أن أيّة نظرية نقدية لابد أن تكون لها دعامة فلسفية تسندها ، وهو ما نجسده في الواقعية الاشتراكية التي يعد كل عمل نقدي عندها يمثل جزءا من موقف نظري شامل للناقد .

إن الدراسات النقدية النظرية عندنا لا تزال محدودة ولا تعكس طموحات نقادنا في بناء نظرية عربية أصيلة تعبر عن واقعنا وتحمل رؤية حضارية للحياة وللوجود . فأغلب نقادنا يميلون الى النقد التطبيقي رغم إيمانهم بأهمية النقد النظري والمقارن critique comparée ودورهما في تطور الفكر الأدبي من حيث خلق المعايير الأدبية التي تساعد القارئ على التذوق

---

1 — د . غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ،ص. 15 .
2 — م ن ،ص. 16 .

والحكم وفرز الأعمال الجيدة من الرديئة ، وبالتالي المساهمة في دفعها لحركة الفكرية والأدبية نحو الأفضل والأجدى والأنفع، وذلك من خلال تأصيل الفكر النقدي وإقامة الحوار مع الثقافة الإنسانية والتيارات الفكرية والأدبية الأخرى ، من أجل فتح آفاق جديدة تسهم في تطور الإبداع الأدبي والنقدي . ويأخذ بذلك النقد استقلاله عن الأدب بحيث يمكن له أن يتقدم عنه ويؤثر فيه ،كما يؤثر في النقد التطبيقي critique pratique الذي غالبا ما يصدر عن نظرية نقدية وفكرية يلتزم بها الناقد، بحيث " إذا كان في مقدور الأديب أن يزاوج ويعدد في المذاهب ضمن إطار الواقعية ، فإن الناقد يظل أكثر من الجميع التزاما بمبادئ النظرية الواقعية"، لأنها في نظره تمثل"ميزان القيم الأدبية والفنية" [1]. فالنقد الأدبي إن كان في البلاد المتحضرة كما يقول محمد مفيد الشوباشي : "يسدي للأدباء من كتاب وقراء جميل التبصير والتوجيه والإرشاد، ويعين بذلك على سرعة ازدهار الإنتاج الأدبي . فإن حاجتنا إليه أشد في هذه الايام التي اندفع فيها الى الكتابة كل من ظن في نفسه القدرة على الامساك بالقلم وتكدست سوق الأدب بأنواع الكتب المتفاوتة القيمة المتأرجحة بين الجانب السليم المجدي والجانب السقيم الضار، لذلك صارت مسؤولية النقاد أثقل عبئا وأخطر أثرا" [2]. حيث لم تعد مهمتهم تنحصر في التفسير والبحث عن المعايير أو المقاييس التي يستندون إليها في فهم النص الأدبي ، وإنما أصبحت مهمتهم تتطلب تقويم العمل الأدبي على أساس ملاءمته للمستوى الحضاري الذي بلغه مجتمعهم من ناحية، ومدى تعبيره عن حاجات هذا المجتمع وطموحاته من ناحية أخرى . لذلك يرى رئيف خوري أن دور النقد "يبقى ناقصا مالم يعن بالكشف عن ثلاث نواحي خطيرة :

1 ـ ماهية المضمون الفكري الذي يشتمل عليه الأدب أو ماهية الفلسفة التي يصدر عنها الأديب في الحياة والموقف الذي يتخذه من الوجود والمصير الانساني .

2 ـ بأي أحوال تاريخية ونظام اجتماعي اتصل هذا المضمون الفكري وعن ذهنية أي طبقة تعبر هذه الفلسفة في الحياة أو النظرة إلى الوجود .

3 ـ ما الذي نستطيع نحن في واقعنا ومنشودنا أن نستصفي من هذا الأدب ليكون لنا غذاء روح وتوجيها في الفكر والعمل .

وبكلمة أخرى كل نقد أدبي يبقى ناقصا إذا اقتصر عدا استاطيق العبارة، على التاريخ والتحقيق التاريخي والتحليل النفسي ، فهذا كله يفسر الأدب ، هذا كله يمثل الأدب أثرا ولا يمثله مؤثرا ويصوره فعلا ولا يصوره فاعلا ، ولذلك وجب نقد المضمون الفكري الذي يشتمل

---

1 ـ حنا عبود : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ،ص. 271 .
2 ـ محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص. 181 .

عليه الأدب نقدا فلسفيا عقائديا لا على ضوء البيئة التى اكتنفت نشأته فقط بل على ضوء البيئة الحاضرة فى واقعها ومنشودها كما قلنا "[1]. فالناقد رئيف خورى كما هو واضح يركز على الجانب الأيديولوجى فى العمل الأدبى ويرى أن ما من أدب إلا وهو مشتمل على مضمون فكرى، وبالتالى فإن دور الناقد يتمثل فى الكشف عن هذا المضمون الفكرى وعلاقته بالمصير الإنسانى، ولكن ذلك لا يتم منفصلا عن الجانب الفنى للعمل الأدبى .

إن النقد الأدبى بهذا المنظور يفرض على الناقد تقييم جميع الأعمال الأدبية القديمة والحديثة، وتفسيرها بمقاييس ورؤية العصر الحديث ، ووفق فلسفة المجتمع المعاصر، وليس بمقاييس بيئتها وعصرها ، ما دامت تلك الأعمال تطبع وتقرأ فى عصرنا ويتأثر بها شبابنا . ومن ثم فإنه من حقنا أن نزنها بموازيننا الخاصة ، ونحكم عليها وفق حاجاتنا وحاجات مجتمعنا. ذلك أن الإبداع الأدبى ليس هو محاكاة القدماء العرب أو المحدثين الغربيين فى أفكارهم وكلماتهم وأساليبهم وأهدافهم، وإنما هو "النظر الموضوعي الى المجتمع ومحاولة الوصول الى كنه حقائقه وأصوله والتعرف الى أسباب سعادته وتعاسته "[2]. وهو ما تهدف إليه الواقعية والنقد الواقعى ، ويفرضه واقعنا المتسم بالفقر والجهل والاستغلال، وما الى ذلك . الشيء الذى يجعل المنهج النقدى يختلف عن المناهج العلمية الأخرى، لأن الظواهر الطبيعية ثابتة ومحددة ، وبالتالى يمكن إعادة التجربة عليها . أما الظواهر الأدبية والنقدية فلهما خصوصيتهما لارتباطها بالعلوم الإنسانية التى لا تعرف الثبات والاستقرار ، فهى دائما فى حركة وتطور وجدلية مستمرة . ومن ثم فإن الناقد الأدبى يستمد منهجه ورؤيته للحياة من واقعه المعيش ومن التطور الحضارى الذى يعرفه مجتمعه . رغم ما يذهب إليه بعض النقاد الذين يرون أن أي منهج نقدى يكتسب صفة المنهجية العلمية يخرج عن حدود محليته الضيقة ويصبح قابلا للتطبيق والاستخدام فى أى أدب كان . وهو ما يرفضه الواقع بجوانبه المختلفة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، ذلك أن لكل مجتمع ظروفه ومميزاته الخاصة ولكن هذا لا يمنع من الاستفادة بالمنهج وأدواته ما دام صالحا لواقعنا وظروفنا . والأساس فى ذلك هو الاختيار ، اختيار منهج ملائم لظروفنا ومعبر عن طموحاتنا ، وقادر على المساهمة فى حل مشاكلنا .

إن لجوءنا اليوم الى مناهج نقدية ظهرت فى بيئة غير بيئتنا ، ووجدت لحل مشاكل وقضايا تختلف ـ قليلا أو كثيرا ـ عن مشاكلنا وقضايانا ، يعود فى أساسه الى الرغبة فى اللحاق بالركب الحضارى وتوفير الجهد وربح الوقت فى اكتساب الخبرة والتجربة، ومعالجة القضايا الراهنة هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى الى الجمود والتحجر الذى أصاب ثقافتنا وفكرنا منذ عدة

---

1 ـ رئيف خورى: الأدب المسؤول . ص. 169 .
2 ـ سلامة موسى :(الواقعية فى الأدب العصرى) . مجلة "الآداب "ع. 5/1958 .ص. 35 .

قرون حيث أصبحت لا تستطيع مسايرة حركة الواقع التاريخي وصيرورته ، الشيء الذى أوقعنا فى حالة انفصام جعلت التراث يعد من أكبر الإشكاليات التى يواجهها النقد الواقعى العربى المعاصر ، لأن التراث الفكرى والأدبى والنقدى الذى يفترض في جزئه الإيجابي الحي أن يكون بمثابة الأرضية التى ينطلق منها النقد الواقعى فى طرح رؤيته المستقبلية لم يحدث له ذلك لأسباب كثيرة ليس مجالها الآن .

وعلى كل فإن الواقعية فى النقد العربى المعاصر قد فرضتها حاجات واقعنا الاجتماعى والفنى ، ومن ثم اكتسبت خاصياتها شكلا جديدا يتماشى مع ظروفنا وحاجاتنا وفنوننا ، فى الوقت الذى بقيت فيه أسسها الرئيسية الجوهرية ثابتة مستمرة لصلابة منهجها الواقعى العلمى الذى ابتعد عن التجربة الفردية والمغامرة الشخصية .

وهكذا فإن النقد الأدبى كما يعرفه الدكتور محمد مندور "هوفن دراسة الأساليب وتمييزها وذلك على أن نفهم لفظة الأسلوب بمعناها الواسع ، فليس المقصود بذلك طرق الأداء اللغوية فحسب بل المقصود منحى الكاتب العام وطريقته فى التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء ، بحيث إذا قلنا أن لكل كاتب أسلوبه يكون معنى الأسلوب كل هذه العناصر التى ذكرناها "(1) والواضح أن مفهوم محمد مندور للنقد يقتصر على الجانب التطبيقي ولا يتعداه الى الجوانب الأخرى التنظيرية . لذلك فهو يرى أنه "فن دراسة الأساليب وتمييزها " ، لأن الناقد فى هذا الجانب يكون أقرب إلى الأديب من حيث اعتماده الذوق أساسا فى فهم العمل الأدبى والتأثر به ، قبل أن يشرع فى تفسيره والحكم عليه ، وهو الجانب الذى يتطلب منه توظيف خبرته وتجربته وثقافته الواسعة كي يوفر لنقده عنصرا لاقناع والتأثير فى الآخرين ، خاصة وأن الناقد يمكن له أن يكشف عن جوانب فكرية أو جمالية قد تكون كامنة فى العمل الادبى ، ولا يستطيع أن يصل الى كنهها إلا من امتلك ثقافة واسعة تساعده على تحليل العمل الأدبى والوصول الى ماسماه محمد مندور بأسلوب الكاتب الذى يشمل كل جوانب العملية الإبداعية من فكرية وجمالية .

ولعل تعريف محمود أمين العالم للنقد يبدو أكثر شمولية فهو كما يقول : "اكتشاف وتحديد لشروط وقوانين الظواهر التعبيرية المختلفة ، وتفسيرها ، وتقييمها ، وليس مجرد نقض وحسض وإدانة . وهو كشف وتحديد وتفسير وتقييم بهدف إضاءة وتعميق الوعي والتذوق وتجاوز القصور تجاوزا ابداعيا "(2) . فهو قد جمع فى هذا التعريف الموجز وظائف النقد ومهامه ودوره . والتى يكاد يتفق أغلب النقاد الواقعيين حولها ، ويختلفون بعد ذلك فى كيفية أدائها والوصول الى مبتغاهم .

<u>وظيفة النقد الواقعى :</u> وانطلاقا مما سبق ذكره حدد النقاد الواقعيون مهام النقد الواقعى

---

1 ـ د . محمد مندور : فى الأدب والنقد ، ص. 10 .

2 ـ محمود أمين العالم : توفيق الحكيم مفكرا وفنانا . دار شهدى للنشر ، القاهرة ، 1985 ، ص. 9 .

أو وظائفه فى ثلاثة عناصر أساسية هى : التفسير والتقييم والتوجيه ، مع اختلافات بسيطة فى مواقف النقاد تجاه هذه العناصر ، حيث يرفض قسم من النقاد عناصر منها ، ويضيف إليها بعض النقاد عناصر أخرى كالحكم الذى يرى الدكتور عبد المحسن طه بدر أنه جزء من العملية النقدية ، ذلك أن " للعملية النقدية جانبين ، جانب التفسير وجانب الحكم "(1). فى الوقت الذى يرفض فيه الدكتور شكرى محمد عياد عنصر التوجيه ، ويرى أنه لا يمكن " أن يصبح الناقد موجها أو معلما يقول للمبدعين اتجهوا هذا الاتجاه وعليكم أن تكتبوا فيه .. هذا شيء لم يخطر فى بالى على الاطلاق ، لأنى لا أتصور أن هذا من وظيفة النقد "(2).

إن عملية التفسير تعد شرطا أساسيا فى فهم العمل الأدبى وبالتالى تقييمه والحكم عليه أو له . فالتفسير يمثل المرحلة الأولى فى كل نقد لعمل أدبي سليم وهو يكون كما يقول محمد مندور أولا " للعمل المنقود فى ذاته لاستجلاء وإيضاح مصادره وأهدافه وخصائصه الفنية "(3). وثانيا للظواهر والاتجاهات والخصائص الفكرية والجمالية التى يتسم بها ذلك الأدب من حيث علاقاته بالواقع الفكرى والأدبى وبقضايا العصر . مما جعل بعض النقاد يرون فى هذا الجانب منهجا مستقلا يمكن الوقوف عنده والاقتصار على عناصره المتمثلة فى الشرح والايضاح والمساعدة على الفهم بدلا من تقييم العمل الأدبى والحرص على إصدار الحكم . غير أن ذلك قد يكون مقبولا ـ نوعا ما ـ فى الدراسات الأدبية التى لها أسسها وخصائصها . أما النقد فأهم ما فيه هو تكامل وظائفه الثلاثة كي يؤدى الدور المرجو منه ، ويحقق الغاية التى يهدف إليها . ومن ثم فإن التفسير يمثل الوظيفة الأولى التى تتطلب استكمال الوظائف الأخرى . وهو ما تفرضه طبيعة الأعمال الأدبية التى تتسم بالغموض والإيحاء والاعتماد على الصور الفنية والبلاغية الشيء الذى يجعل فهم مضمونها عسيرا على القارئ العادى ، بل ربما تحدته كما هو الحال فى كثير من الأعمال الرمزية التى يصبح التفسير لها مهمة أساسية للناقد حتى يساعد القارئ على إدراك خفاياها ومراميها القريبة والبعيدة . وهو ما يذهب إليه حسين مروة الذى يرى " أن أول ماتعنيه وظيفة النقد تثقيف القارئ بل عادته على تفهم الأعمال الأدبية وكشف المغلق من مضامينها وإدخاله الى مواطن أسرارها الجمالية وإرهاف ذوقه وحسه الجمالى وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان التجارب والأفكار والدلالات الاجتماعية والمواقف الإنسانية التى يتقمصها الشاعر أو الكاتب ، خلال العمل الفنى ، تجاه قضايا عصره أو وطنه أو مجتمعه "(4).

والواقع أن الناقد وهو يقوم بذلك قد يساعد الكاتب ذاته فيبصره " بالقيم الحقيقية التى يحتويها

---

1 ـ د . عبد المحسن طه بدر : (من قضايا النقد) . مجلة "الآداب" ، ع 6 ، يونيو 1956 ص 57 .

2 ـ د . شكرى محمد عياد : (مشكلة المنهج فى النقد العربى المعاصر) . مجلة "فصول" م 1 ، ع 3 ، ابريل 1981 ، ص 243 .

3 ـ د . محمد مندور : الأدب وفنونه . دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، 1930 ، ص 137 .

4 ـ حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ، ص 22 .

عمله أو يفتقد هـ الـيكون على بينة مما يصنع ويخلق ، أو ليكون أكثر وعيا لما فى موهبته وأدواتـه ومواقفه من ممكنات أو من نواقص أو من اتجاهات سديدة أو منحرفة "[1]. وهو ما يتفق فيه أغلب النقاد الواقعيين الذين يرون فى مهمة النقد استكمالا لدورة الكتابة الإبداعية ، ويجدون فـى التفسير وسيلة لإغناء وإثراء العمل الأدبى ، وهو بذلك يكشف عن مشاركة الناقد فى خلـق العمل الأدبى ، حتى أنه يمكن القول بأن أغلب الأعمال الأدبية الكبيرة والشهيرة لم تنل هـذه الشهرة إلا بفضل تفسيرات النقاد لها ، حيث يساهمون فى إعطاء الصورة الكاملة للعمل الأدبـى بتوضيح أجزائه الغامضة .

ويذهب محمد مندور فى حديثه عن التفسير فى العملية النقدية فيرى أنه يمتد وبخاصـة فيما يسمى بالدراسة الأدبية وتاريخ الأدب " الى تفسير الظواهر والاتجاهات والخصائص التـى يتميز بها أدب لغة عن أدب لغة أخرى وأدب أديب عن أدب أديب آخر فى اللغة الواحدة "[2]. والواضح أن التفسير عنصر مشترك بين النقد والدراسة الأدبية ، وكذلك التاريخ الأدبى ، وإن كانت أهميته تختلف فيما بينهم كما تختلف من ناقد الى آخر ، بحيث يمكن أن يكون التفسيـر اجتماعيا أو نفسيا أو غير ذلك مما يرتبط بالنص الأدبى والواقع الاجتماعى بصفة عامة . والتفسيـر كما هو واضح يستند الى ثقافة الناقد وخبرته ، وبالتالى فإنه يسهم فى بعث الحياة فى الأعمـال الأدبية القديمة ، حيث يعيد تفسيرها فى ضوء الثقافات الحديثة ووفق حاجات المجتمع والحيـاة ، ومن ثم يسكب " فى تلك الأعمـال قيما ومفاهيم جديدة ربما لم تخطر لكتابها القدماء ببـال ، ولكنها مع ذلك لا تعتبـر غريبة ولا مقحمة على أعمالهم الأدبية ، وإن ظلت كامنة خلف سطورهم وفى أعماق مؤلفاتهم ، حتى يجيء الأساتذة المحدثون فيستخرجونها منها وكأنهم قد خلقوها خلقا جديدا "[3]. لذلك نجد بعض تلك الأعمال الأدبية تقفز الى خانة الوجود فى الوقت الذى تفقد فيه أعمال أخرى أهميتها ودورها فى الحياة لأنها لم تعد تساير حركـة التاريخ ولا تعبر عن الحياة المعاصـرة . والتفسير فى النقد الأدبى الواقعى غالبا ما يستعين بالعوامل الخارجية المحيطة بالنص الأدبـى و بجميع المعارف الانسانية المعاصرة فى فهم النص وتفسيره . وهو بذلك يختلف عن مبدأ " التحليـل " فى المدرسة الموضوعية التى ترى أن الناقد ينبغى أن يعتمد النص وحده كشيء موضوع مستقل عن جميع العوامل المحيطة به .

إن التفسيـر فى النقد الأدبى الواقعى يعد فى الحقيقة "وسيلة أو مرحلة لتقييم العمـل الأدبى ثم لتوجيه الأديب نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر جمالا وتأثيرا "[4]. فالتقييم أو التقويم هـى

---

1 — حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ،ص. 22 .
2 — د . محمد مندور : الأدب وفنونه ،ص. 139 .
3 — د . محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ،ص. 187 .
4 — م.ن ،ص. 185 .

الوظيفة الثانية للنقد الأدبي والتي تثير جدلا واسعا لدى النقاد والأدباء ، فقد انقسموا الى فئتين : الفئة أولى ترى أن "مهمة الناقد تقف عند حد الدراسة والتفسير ، ولا تشمل بحال من الأحوال صلاحية تقويم الأثر والحكم عليه"(1) وفئة ثانية "توسع من مهمة الناقد فتمنحه صلاحية الحكم والتقويم ، وترى أن هذه المرحلة من مهمة الناقد لا تقل أهمية عن"(2) المرحلة الأولى . والإشكالية تبرز من خلال الاختلاف "في الأهمية التي يجب أن يوليها الناقد لكل من المضمون والشكل في العمل الأدبي ، وذلك لأنه ولن يكن المضمون والشكل يكونان في العمل الأدبي وحدة متماسكة وينعكس كل منهما على الآخر ويؤثر فيه ويحدده أحيانا كثيرة، إلا أن العملية النقدية تفصل بينهما ، كضرورة من ضرورات التحليل والايضاح ، دون إهمال طبعا لما سبق أن قررناه من أن مضمون العمل الأدبي وهدفه يوجه الأديب نحو اختيار الصورة الفنية القادرة على إبراز وتجسيده بل واختيار المبادئ الفنية الأكثر مواتاة لرسم تلك الصورة"(3). والواضح أن الفئة الأولى تحصر مهمة النقد في استخراج القواعد والأصول دون مراعاة أو اهتمام بالظروف والواقع اللذين يفرضان على الأديب النضال من أجل قيادة المجتمع نحو الرخاء والعدالة . وهو ما يذهب إليه أنصار "الفن للفن" والشكليون بصفة عامة ، حيث يرون في مناقشة الناقد للكاتب فيما يهدف إليه في مضمون شعره أو أدبه تحدّ على حريته ، ولذلك يجعلون مهمة الناقد تنحصر في الجانب الشكلي فقط . بينما تتجه الفئة الثانية من النقاد الى التركيز على المرحلتين الأخيرتين ، ومن ثم تؤكد على وظيفة تقييم العمل الأدبي في جميع مستوياته المختلفة من فكرية وجمالية . وهو مايراه النقاد الواقعيون الذين يذهبون الى القول بأن "من واجب الناقد أن يتبين ما يريد الكاتب أن يقوله أو يوحي به للبشر أو يثيره فيهم من انفعال ، ثم ينظر بعد ذلك ـ في المرتبة الثانية ـ في كيف قال أو أوحى أو أثر ، وفي مدى نجاح الأصول الفنية التي اختارها واستخدمها لتحقيق هدفه . ولن كانوا لا ينكرون قيمة الجمال في الصورة الكلية للعمل الأدبي وفي صور التعبير الجزئية لا باعتبار أن الجمال غاية في ذاته فحسب بل وباعتباره أيضا وسيلة فنية ناجحة في تحقيق الهدف الانساني وفتح العقول والقلوب والنفوس"(4) . فالأديب عند النقاد الواقعيين ينبغي أن يجعل من أدبه وسيلة لتطوير المجتمع والحياة البشرية نحو هدف أكثر تقدما وإسعادا للبشر . لذلك نجدهم يركزون في نقدهم على عنصر التقييم ، ويغلبون في كثير من الأحيان المضمون على الشكل . والتقييم يعد من أصعب مهام النقد لأنه يعني إصدار الحكم على العمل الأدبي وهو ما يتطلب من الناقد ثقافة واسعة وإلماما كبيرا بكل ما يؤهله كي يكون حكمه سديدا وموضوعيا .

---

1 ـ د . محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب ، ص14 .
2 ـ م ، ن ، ص ، ن .
3 ـ د . محمد مندور : الأدب وفنونه ، ص. 144 .
4ـ م ، ن ، ص. 146 .

إن التقييم فى النقد الأدبى الواقعى هو بمثابة حاجز يقف أمام الأعمال التى تعيق انطلاق الشعب نحو مستقبله وحريته وكرامته ، فيتولى الناقد كشف ضحالة هذه الأعمال المنحرفة التى تعادى الإنسان وتدفعه نحو التسليم بالواقع والاستسلام له ، أو تجره بعيدا عن أهدافه الإنسانية . لذلك نجد النقاد الواقعيين يحرصون الحرص كله على هذا العنصر ويعدونه من وظائف النقد الرئيسية . حيث يرى محمد مفيد الشوباشى فى حديثه عن مهمة النقد بأن "لهذه المهمة وجهين ، أولهما : إظهار ما فى بعض الأعمال الأدبية من أخطاء والتواءات ونتائج ضارة . وثانيهما : إظهار ما فى بعضها الآخر من مزايا واتجاهات سليمة واستهداف لمصلحة المجتمع ومحاولة لإحقاق حقه ، وعلى ذلك يكون غرض تلك المهمة إزالة عثرات الكتاب وتقويم أخطائهم وتبصيرهم بمواضع أقدامهم ومغبة أعمالهم وإرشادهم الى الطريق القويم وتوجيههم الى الغايات السليمة . فالناقد إذ يكتشف عيوب الكاتب وحسناته يحاول تبصيره بأخطائه وإيقاظ ضميره وإشعاره بما يقع حوله من أحداث تستثير الغضب للحق وتنبيهه الى واجبه حيال المظالم التى تقع حوله . والكاتب يتأثر بمثل هذا النقد الشريف المرشد على قدر أصالة إحساسه واستجابته الى دعوة الحق الموجهة إليه".[1] ذلك أن رسالة الناقد هى خلق القارئ الواعى بتوجيهه نحو الأعمال التى توفر له المتعة الجمالية والفكرية وتدفعه نحو العمل على تحسين واقعه الاجتماعى ، والمساهمة فى تطوير مجتمعه ثقافيا واقتصاديا واجتماعيا وسياسيا . ومن ثم فإن التقييم يحمل فى طياته وبصورة غير مباشرة عنصرا آخر هو التوجيه الذى يمثل الوظيفة الثالثة للنقد الواقعى ، وهى كسابقتها من حيث اختلاف نظرة النقاد والأدباء إليها، ففى الوقت الذى نجد فيه قسما منهم يرفض التوجيه ويرى فيه اعتداء على حريته ، نجد قسما آخر يمثله النقاد الواقعيون الذين يؤمنون بالحرية، ولكنهم يرون أنه "مع التسليم بأهمية الحرية وضرورتها لتفتق الذهن وانطلاق المواهب ، فإن الحرية لا يمكن أن تصل الى حد الاضطراب والفوضى أو الاستهتار والعبث بل إن لكل مجتمع وسائل حياته وفلسفته الخاصة وحاجات أفراد هذا المجتمع ، وإن لها ضغطا ونداء لابد أن يستجيب له الأديب الصادق الادراك والحس بطريق شعورى ولا شعورى معا".[2] ومن ثم فإن الناقد لا يتوجه الى هؤلاء المدركين لحقيقة واقعهم والمتفاعلين معه ، وإنما يحاول "تنبيه الأدباء الذين لا يدركون حقائق واقعهم و لا يستجيبون لها لعزلتهم أو انحرافهم أو عدم وعيهم الكافى بما يطلبه منهم مجتمعهم من قيم إنسانية وجمالية ، قد تكون صدى لهذا المجتمع ، كما قد تكون قيادة يستجيب لها لاستكمال دواعيها فى نفوس أفراده ، بل وضرورتها".[3] وهو يفعل ذلك فى غير تعسف ولا إملاء ولكن انطلاقا من

---

1 — محمد مفيد الشوباشى : الأدب ومذاهبه ، ص، 188 ،

2 — د ، محمد مندور : الأدب وفنونه ، ص، 150 ،

3 — م ، ن ، ص ، ن ،

إيمانه بدوره في المجتمع ، ومن مهمته التي تهدف الى البحث عن القوانين الأساسية للتعبير الأدبي من حياة الناس وواقعهم وفق أيديولوجية محددة . وبالتالي فهو يعرف مسبقا كما يقول محمد مفيد الشوباشي : "إن النقد السليم لا يحاول قط التسلط على إرادة الكاتب وضميره ولا يرسم له القواعد وشرع القوانين فارضا عليه الخضوع لأحكامها والسير بين ضفتي بنودها ، ولا يقدم النماذج الجاهزة مطالبا باحتذائها . فمثل هذا النقد يصادر حرية الكتاب ويقتل مواهبهم ويحيل نتاجهم الى نسخ مكررة لأصول مفروضة عليهم ، فيتحول الأدب بذلك من إبداع فني الى كتابة مصطنعة لا تحمل الا بترديد آراء النقاد ووجهات نظرهم"(1) . وإنما يعمل في إطار مهمته على كشف النقائص الموجودة في أعمالهم الإبداعية رغبة منه في توجيههم نحو قيم العصر ومطالب الشعب وهو مؤمن مسبقا بأن الأديب الحقيقي هو ليس في حاجة الى مثل هذا التوجيه لأن إحساسه الصادق قادر على دفعه نحو التفاعل بمقتضيات العصر وحاجات البشر ، ومن ثم فإن توجيهه سيكون في الدرجة الأولى الى المبتدئين وأشباه الأدباء الذين لا يقدرون على مجابهة واقعهم لعجز رؤيتهم أو ثقافتهم أو لانتمائهم الطبقي ، وبالتالي يقومون بتحريض القارئ على إهمال واقعه المرير والهروب من مشاكله وقضاياه بالتحليق في عالم الوهم والأحلام ، أو العيش على الأمجاد وما تركه الأجداد . لذلك فإن الناقد الواقعي يهدف الى ربط الأديب بواقعه ، وتوثيق صلة قارئه بالحقيقة الواقعية من خلال تبصيره بمشكلاته التي هي جزء لا يتجزأ عن المشكلات العامة التي تعود في حقيقتها الى ظروف وأوضاع اجتماعية معينة ، وبالتالي فهو على دراية كاملة بالأدباء الكبار أصحاب العبقرية والتجربة الإنسانية الذين يستشهد بهم على ما يقوله وما يدعو إليه . فهم الذين يبثون القوة والصلابة في النفوس ويساعدون النقاد في مهامهم الفكرية والجمالية ، وبخاصة في تطهير الواقع من الزيف المحيط به ، والعمل على تجاوز سطحه الظاهر الى الغوص في أعماقه ، والتنقيب من أسبابه ونتائجه .

والتوجيه في النقد الأدبي الواقعي لا يقتصر على الكاتب وإنما يتعداه ليشمل كل الجماهير القارئة لهذه الأعمال الأدبية ، فهي أساس التغيير والتطور . لذلك فإن الناقد الواقعي مطالب بصنع جسور بين المجتمع والفنون الأدبية ، والعمل على ترقية وعي الانسان بواقعه ، وتثقيفه من خلال توجيهه في اختيار ما يقرأ ، ومن ثم تقييم الأثر الأدبي ضمن مرآة مجتمعه ووضعه في موضعه من حياة الناس الذين يقرأونه .

وانطلاقا مما سبق ذكره فإن مهام النقد الواقعي ودوره في الحركة الأدبية تدور ضمن النقاط الآتية :

1 — تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها ، والكشف عن العوامل المؤثرة فيها ، وإدراك أغراضها القريبة والبعيدة .

---

1 — محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ، ص. 187 .

2 ـ تمييز العمل الأدبي الجيد عن العمل الرديء ، والاهتمام بالبذرات الطيبة خاصة .

3 ـ تقويم العمل الأدبي وتحديد مكانه في خط سير الأدب .

4 ـ تحديد دور العمل الأدبي في المجتمع ومدى تأثره بالمحيط وتأثيره فيه .

5 ـ الكشف عن القوانين الخاصة والعامة التي يتسم بها كل عمل ابداعي ، وعلاقة ذلك بالحركة الأدبية المعاصرة داخل الوطن وخارجه .

6 ـ تأكيد القيم الحضارية والفكرية والفنية التي يجب على المبدع أن يحققها في عمله الإبداعي .

7 ـ القيام بتعميق الوعي الأيديولوجي والفني لدى كل من الكاتب والقارئ ، وتنمية مشاعرهما وإحساسهما الجمالي بقضايا وطنهما ومجتمعهما .

8 ـ العمل على التأثير في الحركة الإبداعية ككل ، وتوجيهها نحو التعبير على الطموح الانساني والاتجاه الحضاري المتقدم الذي يهدف الى تحقيق العدالة الاجتماعية والقضاء على استغلال الإنسان لأخيه الإنسان .

إن النقد الأدبي الواقعي "ليس عملا متخصصا بل هو حديث للناس جميعا ، عن الناس جميعا خلال عمل أدبي لواحد منهم ، هو تعميق لإحساسهم به وتوكيد لمعانيه ، وكشف لقيمه المخبوءة ، وبلورة لدعوته ، ونشر لبشاراته ، وهو أولا وأخيرا اختبار له خلال الناس وخلال الحياة ، وهو نقد للأدب ونقد للحياة والناس كذلك ".[1] والحياة في نظر النقد الواقعي هي الظرف الزماني والمكاني الذي ينشأ فيه الأدب والنقد ، وهي تختلف باختلاف العصور والأمكنة . والنقد الواقعي يرتبط بهذه الحياة ويتعلق بها ، وبالتالي فإن الناقد يخضع تقويمه للعمل الأدبي الى عناصر الحياة ولرؤيته الفلسفية المستمدة من الصراع الحضاري . ذلك لأنه يرى بأن العمل الأدبي انعكاس لواقع معين ، له ظروفه الخاصة المرتبطة بمجتمع وبعصر معين ، وأن هذا العمل يسعى الى تغيير الواقع وتطويره وفق حاجات المجتمع والطبقة الشعبية خاصة . ومن ثم فإن مسؤولية الناقد كبيرة وصعبة تتطلب توفر شروط أساسية كي يؤدي دوره على أكمل وجه ، وهي حسب ما يذهب إليه الدكتور محمد مصايف : "أن يتحلى بالاتزان ، والموضوعية ، والإخلاص في رسالته . وعليه أن يكون محدد الغاية ، وأن يكون ملتزما التزاما واعيا ".[2] إلى جانب ذلك أن تكون له "ثقافة عامة واسعة " ، و"أن يعمل في إطار منهج محدد ". ومتى توفرت له هذه الشروط أمكن له أن يعطي لنقده الدور الكبير في توجيه الحركة الأدبية والتأثير فيها .

---

1 ـ صبري حافظ : (وضع الفنون الأدبية الراهن ومشكلاتها) ، مجلة "المجلة" ، ع ، 103 يوليو 1965 ، ص ، 95 .

2 ـ د . محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب ، ص ، 22 .

الفصل الثاني

نظرية الانعكاس بين المحاكاة والتعبير

- نظرية المحاكاة
- نظرية التعبير
- نظرية الانعكاس
- نظرية الخلق

لا شك أن الحديث عن الواقعية كمذهب أدبي متكامل العناصر والأدوات يستلزم الحديث عن إشكالية "نظرية الانعكاس" théorie du reflet بوصفها السند النظرى للمدرسة الواقعية ، ولكونها تعد من الدعامات الأساسية التى أقام عليها النقاد الواقعيون مذهبهم فى النقد والأدب . فالواقعية كما يرى أغلب النقاد هى "انعكاس للواقع" رغم أن هذا التعريف لا يشير الى مختلف أبعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية . كما أن كلمة "الانعكاس" ذاتها لا تتجاوز فى دلالتها المعنى اللغوى الذى يرتبط بالانعكاس المرآوى . ومن ثم كانت ضرورة تحديد مفهوم الانعكاس من قبل النقاد والمفكرين الواقعيين بخاصة وأنه يمثل النظرية التى تستند اليها الواقعية فى تحديد مفهومها للأدب ووظيفته ، مثلما استندت "الكلاسية" الى "نظرية المحاكاة" ، و"الرومانسية" الى نظرية التعبير" ، ومدرسة النقد الجديد الى "نظرية الخلق" . وبالتالى فإن "نظرية الانعكاس" أو المعرفة l'epistemologie كما يسميها بعض النقاد جاءت لتتجاوز تلك النظريات . وإن كانت هى نفسها قد اتخذت صورتين مختلفتين لدى النقاد الواقعيين الاشتراكيين .

إن مفهوم الانعكاس قد تم على أساس رفض المحاكاة باعتبارها تمثل الموقف النقدى التقليدى الذى يسعى الى ربط العمل الإبداعى بالواقع الخارجى وجعله نسخة حرفية له ، من خلال تركيز المحاكاة على عنصر (المرآة) التى تديرها نحو جوانب متغيرة من الواقع . ومن ثم فلا يمكن الوصول الى كنه نظرية الانعكاس دون الوقوف على جوانب النظريات الأخرى .

<u>نظرية المحاكاة</u> : إن "نظرية المحاكاة" تعود فى أساسها الفلسفى والفنى الى أفلاطون صاحب "نظرية المثل" ، وتلميذه أرسطو الذى عارض نظرية أستاذه فى المحاكاة . فقد ذهب الأول أى أفلاطون الى القول بأن الوجود يتكون من "عوالم ثلاثة : عالم المثل ، وهو كامل نموذجي ، خالد ثابت لا يتغير . وعالم الأشياء المرئية والموجودات المحسوسة ، وهو صورة من عالم المثل . وعالم الخيالات والظلال وهو الذى يبدو فى الأعمال الفنية ، وهو محاكاة للعالم الثانى . وطبيعة الفن فى هذا التصور الأفلاطونى أنه محاكاة للعالم المحسوس الذى هو بدوره محاكاة لعالم المثل الخالدة وصورة له"[1] . ومن ثم فإن حقائق الوجود فى فلسفة أفلاطون المثالية تتمثل فى تلك الصور الفكرية الخالدة التى تتمتع بوجود مستقل من عالم المحسوسات ، وهي تتسم بوجودها الخفي الذى لا يمكن للإنسان أن يراه . ذلك أن ما يدركه من المحسوسات ليست "سوى خيالات وظلال لعالم النماذج والمثل . إن العالم (الموضوعى) المدرك المحسوس والمرئى ، ليس عالما حقيقيا ،

1 ـ د . عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، ص. 174 .

وإنما هو (محاكاة) لذلك العالم الحق: عالم الصور الخالصة والنماذج التامة والمثل الخالدة"[1]. فالمحاكاة عند أفلاطون تقوم على أساس وجود علاقة ثابتة بين الأشياء الموجودة في الواقع ونموذجها في عالم المثل. لذلك فإنه يرى أن محاكاة الحقيقة واقعيا أو فنيا لا يغنيك عن الحقيقة ذاتها، لأن المحاكاة ليست سوى محاولة للإقتراب من الحقيقة أو النموذج المثالي. وبما أن الواقع الموضوعي بمكوناته المرئية والمحسوسة ليس سوى صورة ناقصة لمثل أعلى يصعب على حواسنا إدراكه، فإن هذا الواقع يمثل نسخة مزيفة للصورة المثلى. وبالتالي فإن محاكاة الأديب لهذا الواقع المشوه تنتج عنه صورة أكثر تشويها وبعدا عن الحقيقة المثلى بدرجتين. لذلك فإن عمل الفنان أو الأديب في نظر أفلاطون يأتي في الدرجة الثالثة بعد الخالق الحقيقي.

إن رؤية أفلاطون للأشياء رؤية تجريدية مطلقة لا تعتد بالواقع، ولا تهتم إلا بالمثل العليا التي لا تدركها الحواس. ومن ثم كان هجومه على الفن وأصحابه ونفيهما من مدينته الفاضلة، لكون ما ينتجونه من الأعمال إلا بداعية تقدم صورة مشوهة للواقع المزيف، الشيء الذي يخدع القارئ ويبعده عن معرفة حقيقة الوجود، وهو يتخذ من الأخلاق أساسا في تقويم الفن عنده. مما جعله ينظر الى الواقع والفن نظرة ترفع وازدراء لأن كل ما فيهما يتسم بالنقص مقارنة مع عالم المثل الوهمي. وقد نتج عن ذلك كما يقول الدكتور عبد المنعم تليمة وجود "عالمين منفصلين: عالم الفكر وعالم الحس، الأول يحتوي الحقيقة في نموذجيتها ومثالها الرفيع وأزليتها وثباتها وخلودها. والثاني يحتوي النسخ الناقصة المتغيرة"[2]. وبالتالي فإن الأصل عند أفلاطون وفلسفته المثالية هو العالم المثالي أو عالم الأفكار والمثل، أما العالم الموضوعي فهو من إنتاج الفكر وصورة له.

وقد اتخذت نظرية المحاكاة مجرى آخر عند أرسطو الذي عارض نظرية أستاذه في المحاكاة، حيث ابتعد عن التجريد واتجه بها نحو العالم الواقعي الذي يرى أنه يمثل الوجود الحقيقي وذلك خلافا لما ذهب إليه أفلاطون. ومن ثم فإن المحاكاة عنده تكون لهذا العالم الطبيعي والإنسان. فالفن عنده "يحاكي الطبيعة ليكمل نقصها وليساعد على فهمها"[3]. وإن كانت المحاكاة عنده لم تكن تعني الانعكاس المرآوي للواقع أو للطبيعة فهو يرى أن الفن لا تقتصر المحاكاة فيه على ما هو كائن أو وقع فعلا، بل تتعدى الى تصوير ومحاكاة ما يمكن أن يقع أو ما ينبغي أن يكون ويقع. وعلى هذا الأساس يميز بين الكتابة الفنية والكتابة التاريخية. فالفن يحاكي الجوانب المهمة في الحياة الإنسانية، ويعمل على استكمال نواحي النقص فيها، بينما التاريخ يتناول تسجيل الأحداث كما وقعت في زمنها ومكانها ما، وبمعنى آخر

---

1 — د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص. 173.
2 — م. ن. ص. 171.
3 — م. ن. ص. 178.

يهتم بما كان . ويبقى التمييز بين أنواع الفنون يتم على أساس النموذج المحاكى أو الأداة الفنية المستعملة أو طريقة المحاكاة .

وعلى كل فإنه يمكن تلخيص مفهوم المحاكاة في القول بأن جميع الفنون بمختلف أشكالها وأنواعها من رسم ونحت وموسيقى وشعر وغير ذلك ، إنما هي تقليد ومحاكاة لموضوعات الوجود أو للحقائق التي تقع خارج ذات الفنان وعقله . سواء كانت تلك الحقائق تتصل بالعالم المادي الموضوعي كما هو الحال عند أرسطو وأتباعه ، أو تتصل بعالم المثل والأفكار كما هي عند أفلاطون وأنصاره . فكلا الرؤيتين تلتقيان عند خاصية التقليد أو المحاكاة للواقع أو للعالم الموضوعي كما يتمثله حس الفنان ، وتختلفان في تحديد نوعية وقيمة المحاكاة من حيث دورها وقدرتها في تمثل الموضوع المحاكى .

ولإذا كان أفلاطون قد جعل الفنان من خلال محاكاته يبتعد عن الحقيقة بثلاث خطوات لأنه يحاكي ظلا لها ، وبالتالي فليس له من شرف الحقيقة إلا صورتها المشوهة ، فإنه لا ينفي قيمة ودور الفنون وآثارها في توجيه سلوك الأفراد والجماعات والتأثير في حياتهم وتفكيرهم . الشيء الذى جعله يخرج الشعراء من جمهوريته لما يحملونه من قيمة تربوية وتثقيفية مؤثرة في تنشئة الأجيال وتكوينها . خاصة وأنه ينظر الى الشاعر باعتباره إنسانا غير عادي لكونه يستعمل اللغة بطريقة تشير الى امتلاكه قدرة خارقة ناتجة عن الإلهام الإلهي كما يقال . حيث تزعم الأساطير اليونانية القديمة أن للشعر إلها يوحى به هو "أبوللو" ، وأن لفنونه ربات يقطن بجبل "البرناس" . حتى أن هوميروس في إلياذته نجده يفتتحها بتضرعه الى ربات الشعر بأن تنعمن عليه بالإلهام . وهو ما نجده كذلك عند العرب القدامى ولكن بصورة مختلفة حيث يعتقدون أن لكل شاعر شيطانا يلهمه ، وأن هذه الشياطين تقيم بواد يسمى " عبقر" ومنه استمدت لفظة "العبقرية" التي ترتكز على الإلهام لذلك نجد نظرة أفلاطون الى الشعر أكثر التصاقا بنظرية الإلهام منها الى نظرية المحاكاة . حيث أخذها عن أستاذه سقراط الذى كان يؤمن بالوحي والإلهام في قول الشعر ، وقد طور أفلاطون هذه النظرية في عدد من محاوراته قبل أن يبرز أرسطو بفلسفته العقلية وبتركيزه على "المحاكاة " كأساس في قول الشعر وذلك في كتابه "الشعر" ، وهي النظرية التي أخذت بها "الكلاسية" في القرن السابع عشر ، وإن كان معنى "المحاكاة "في هذه المرحلة قد أخذ منحى جديدا وهو محاكاة شعراء العصر الذهبي الإغريقي والروماني ، باعتبارهم يمثلون النموذج الأعلى في تطوير الفن الشعري ، وبالتالي اتسم عصر النهضة الأوربية بسمة إحياء التراث الكلاسيكي ، حيث سيطرت فكرة المحاكاة على مفهوم الشعر في هذه المرحلة . وهو ما نجده أيضا في نقدنا العربي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حيث برز الاتجاه الكلاسيكي بخاصيته الإحيائية ، وإن كانت بصورة تختلف في كثير من جوانبها عما عرفه الغرب من حيث

الدوافع والأهداف وكذلك الموضوعات.

نظرية التعبير: وإذا كانت الكلاسية بصفة عامة قد وجدت في نظرية المحاكاة قاعدة لفلسفتها ومصدرا لفنها، حيث تقيدت بآراء أرسطو في الفن ونظريته عن المحاكاة، فاتجهت بذلك الى الإبداع في الفنون الموضوعية وخاصة في فن الشعر التمثيلي، فإن الرومانسية التي تمردت على الكلاسية وعلى فلسفة أرسطو العقلية قد أبدعت في فن الشعر الغنائي، وأخذت بما سمي "بنظرية التعبير" التي يرتكز أساسها الفلسفي على حاجة الشاعر الى التعبير عن ذاته وأحاسيسه وعواطفه. وهذه النظرية تلتقي في جوهرها مع ماعرف بالإلهام" inspiration عند أفلاطون الذي يعرفه فليكس كلاي F.Clay بقوله، يطلق الإلهام "على لحظات الإبداع الفجائية وهي لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها، تأتي غير متوقعة، ومجيئها غير مرهون بدعائنا كالنوم والأحلام"[1]. وهو مايذهب إليه الرومانسيون في تعريفهم للشعر بأنه نتيجة انفعال عاطفي جارف. ولا شك أن مثل هذا الفهم للعملية الإبداعية يسقط دور الفنان كإنسان، ويجرده من الخبرات الفنية والتجارب المكتسبة، حيث يجعله أداة لتلقي الإلهام بعيدا عن الاستعمالات العقلية والمراقبة الفنية.

والواضح أن كلا النظريتين مرتبطتان ارتباطا قويا بالظروف التاريخية الحضارية التي أوجدت مذهبيهما الأدبيين. فالكلاسية أو الموقف الكلاسيكي، كما يقول الدكتور عبد المنعم تليمة: "هو المفسر لعلاقة الإنسان بعالمه في ظل علاقات اجتماعية محددة، هي العلاقات العبودية والإقطاعية، فهذا الموقف — فكريا وفنيا وأدبيا — هو الروح العام السائد في الأبنية الثقافية لتلك المجتمعات. وكل نزوع كلاسيكي هو في حقيقة أمره تثبيت لتلك العلاقات أو دعوة الى الرجوع إليها"[2]. كما يرى أن فكر أرسطو رغم موضوعيته، وميل منهجه الى المادية فهو مثالي النزعة كأستاذه أفلاطون. ذلك أن ثقافة المجتمعات الطبقية كما يقول الدكتور عبد المنعم تليمة تغلب عليها النظرة المثالية "لأن المجتمع الطبقي ينهض على الاستغلال وعلى التقسيم غير الإنساني للعمل، وعلى الفصل بين الواقع التجريبي والفكر"[3]. وبالتالي يتحول البحث في هذا المجتمع من الواقع الى عالم المثل والأخلاق لتبرير ماهو قائم وتثبيته. ولكن مع ذلك يبقى أرسطو من بين مؤسسي الفلسفة المادية، وإن كانت رؤيته ليست بمستوى صورة هذه الفلسفة في وقتنا الراهن، وهذا شيء طبيعي.

أما الرومانسية فهي وليدة المجتمعات الرأسمالية البورجوازية التي ظهرت بعد أن

---

1 — د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني. دار المعارف بمصر، القاهرة ط 3 / 1970م ص190.
2 — د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب. ص184.
3 — م. ن. ص. 162.

بد أت العلاقات الإقطاعية وأبنيتها الثقافية الغيبية تنهار أمام تطور الحياة وبروز أسس المجتمع الرأسمالي البورجوازي الذي تمرد على النظام الإجتماعي الإقطاعي الأرستقراطي فكريا وفنيا واجتماعيا .

وعلى كل فإن نظرية المحاكاة قد اتجهت نحو الواقع الخارجي من خلال الإحكام العقلي في الوقت الذي اتخذت فيه نظرية التعبير من ذات الشاعر وعالمه الداخلي ميدانا لفنها، وبالتالي فإن الأولى تحاول أن تقدم صورة محايدة ومماثلة للواقع الحسي ، بحيث " تحاكي الواقع وتنقل صوره بحياد ، وتجعل العقل مراقبا كسولا لأحداثه ، وتكون المادة الخام التي يعالجها الأدباء واحدة ، وتصبح النتاجات متشابهة "[1]. لأن نظرية المحاكاة بحديها العقلاني الأرسطي والمثالي الأفلاطوني أهملت دور الفنان أو الأديب في العملية الإبداعية ، حيث ركزت على ثلاثة عناصر فقط ، وهي : العمل الفني في ذاته بوصفه محاكاة ، والجمهور المتلقي أو المستقبل للعمل الأدبي ، والطبيعة أو الكون الممثلة لمادة الأدب . ومن ثم حرصت الكلاسية على الاهتمام بالقواعد والخضوع لها ولنظامها المحكم ، فاختفت "الذات الحية" و "أفرغت الشخوص الفنية من عمقها وقدرتها على الإقناع "[2]. كما أعطيت للصدامات التاريخية " تفسيرات مثالية ، ميتا فيزيقية ، فجوهره على حد تعبير عقيدتهم الجامدة ، هو في الصراع بين العاطفة والواجب ، وهم يفسرون التناقضات التاريخية الواقعية انطلاقا من القضاء الذي يحتمه القدر بين العقل والعاطفة "[3]. ومن ثم كان العمل الأدبي — حسب منظورها — هو "نتاج لإدراك سلبي تتلقى فيه الذات المدركة موضوعاتها دون أن تحدث تغييرا جوهريا في النسق الذي يحتوي هذه الموضوعات أو النسق الذي تنطوي عليه هذه الموضوعات . وما دام الأديب نتاجا لإدراك سلبي ، فإن أعماله تشبه صور المرآة ، على أساس أن المرآة — في هذا السياق — سلبية إزاء ما تعكس"[4]. لذلك فإن انعكاس هذا الواقع في المرآة بطريقة المحاكاة تجعل الأدب يقتصر على وصف المظاهر الخارجية للواقع الموضوعي دون التغلغل في أعماقه . وبالتالي نجده يفتقر إلى الخاصية الجوهرية في الفن ، وهو رؤية الأديب لهذا الواقع وموقفه منه . فالمحاكاة بالصورة السابقة تعبر عن رؤية تقليدية سطحية للواقع . أما الرومانسية بنظريتها التعبيرية فقد هربت من الواقع الخارجي نحو العالم الداخلي للأديب ، أو بمعنى آخر تصور الواقع المتمثل في ذات الأديب ، فهي حركة تندفع من الداخل الى الخارج ، وترتكز على الرؤية الفردية الذاتية في إدراك العالم والمجتمع الانساني ، حيث ترى أن الرؤية الخارجية قاصرة لا تتعدى الرصد السطحي للتجربة الإنسانية . ولذلك فإن الولوج الى ذات الأديب وعالمه الداخلي سيكشف حقيقة الواقع والإنسان ويعرفنا بمشاعره وانفعالاته .

---

1 — كريم الوائلي : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ، ص 70 .

2 — جماعة من الأساتذة : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني . تعريب : د . فؤاد مرعي ، دار الجماهير ، دمشق ، ط 2 / 1978 ، ج 1 ص 88 .

3 — م . ن . ص . 89 .

4 — د . جابر عصفور : المرايا المتجاورة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1983 ، ص 37 .

إن الرؤية الرومانسية وهي تقوم بإسقاط المشاعر الذاتية على الواقع الخارجي تعتقد أنها تكشف حقيقته ، بينما هي في الواقع تجعلنا ندرك حقيقة ما في الذات . أما الواقع الموضوعي فتبقى حقيقته بعيدة عن إدراكنا خاصة وأن "الإسقاط الذاتي" على الواقع يتسم بالخصوصية مما يجعل الرؤية تتغاير بتغاير الذوات ، فهي التي تكونها بطريقتها الخاصة وفق الظروف والمشاعر . وبالتالي فإن أدواتها المعرفية تتسم هي أيضا بهذه الخاصية .

نظرية الانعكاس THEORIE DU REFLET : وفي ضوء ما سبق يتضح أن كلتا الرؤيتين الكلاسية والرومانسية قد أهملتا عنصرا أساسيا من عناصر العملية الإبداعية . ففي الأولى كانت ذاتية الأديب هي الضحية ، أما في الثانية فقد كان الواقع الخارجي ، رغم أن الإدراك المعرفي لا يمكن أن يتحقق بعيدا عن العلاقة التفاعلية بين الذات والموضوع . ذلك أن المعرفة في حقيقتها هي تمثل الذات لما يقع خارجها . وبالتالي فإن الواقعية التي رافقت التغيرات الاجتماعية والسياسية التي عرفها العالم في القرنين التاسع عشر والعشرين ، قد حاولت تجاوز النظريتين السابقتين من خلال نظرية الانعكاس التي تعمل من أجل التوفيق بين الذات والموضوع ، وتقديم رؤية شاملة للعمل الفني ، تجمع العناصر الأربعة المتمثلة في العمل الفني نفسه ، والفنان والجمهور والواقع الموضوعي الذي يستمد منه الفنان عمله ورؤيته .

ورغم أن فكرة الانعكاس قديمة تعود في تاريخها إلى بداية مصطلح المرآة لتمثيل فكرة انعكاس الحياة في الأدب بحيث يمكن القول بأن المذاهب الثلاثة — الكلاسية والرومانسية والواقعية — تلتقي جميعها في اعتبار العمل الأدبي شبيها بالمرآة ، فهي تعكس "العالم الخارجي في التصور الكلاسي ، والعالم الداخلي في التصور الرومانسي ، والحياة أو العصر بمعناهما العام في الواقعية ، والواقع الاجتماعي بمعناه الخاص في علم الجمال الماركسي . والفارق بين النظريات الثلاث هو الوظيفة التي يؤديها التشبيه في كل منها ، وليس التشبيه ذاته "[1]. ذلك أن كل نظرية تبني رؤيتها على أساس علاقة العمل الأدبي بشيء آخر مغاير له . ومن ثم فإن المعنى الخاص لنظرية الانعكاس يستند أساسا إلى الفلسفة الواقعية المادية ، التي ترى بأن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي ، وأن إحساساتنا وشعورنا ليسا سوى صورة للعالم الخارجي . بل إن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي . وانطلاقا من ذلك استطاعت نظرية الانعكاس أن تقدم تفسيرات جديدة عن نشأة الأدب وماهيته ووظيفته ، باعتبار أن الواقع المادي ، أي علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج ، أو ما تسميه الفلسفة الماركسية بالبناء التحتي هو الذي يتحكم في تحديد نوعية الوعي أو "البنية الفوقية" بجميع مكوناتها الفكرية والسياسية والفنية وغير ذلك . وبالتالي فإن أي تغيير يمس البناء

1 — د . جابر عصفور : المرايا المتجاورة ، ص 45 .

التحتي ينعكس بصفة تلقائية في البناء الفوقي ، فيتغير بذلك شكل الوعي الذي يعود هو نفسه فيؤثر في البناء التحتي ، وهكذا فالعلاقة بين البناءين أو البنيتين علاقة جدلية أو تأثر وتأثير ، على الرغم من أن لكل منهما استقلالية نسبية . كما أن مكونات البنية الفوقية تتسم عناصرها بالاستقلال النسبي أيضا ، حيث نجد لكل فرع منها مقاييسه وقوانينه الخاصة به . فالسياسة غير الفن وغير الفلسفة ، وهكذا .

إن نظرية الانعكاس من خلال كشف العلاقة بين البنيتين التحتية والفوقية توضح كيفية تغير أشكال الوعي والقيم والمفاهيم الفلسفية والأدبية والفنية انطلاقا من تغير البناء التحتي ، والعكس صحيح ، فانتقال المجتمع الأوربي مثلا من العصر الإقطاعي الى العصر الرأسمالي البورجوازي أدى الى تغير البناء الفوقي بجميع مكوناته . وهكذا فكل تغير في البناء الاقتصادي والاجتماعي يستلزم بالضرورة تغيرا في الرؤية وفي المفاهيم الاجتماعية والإنسانية والفنية ، مما يؤكد أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي . وإن كان هذا لا يعني أن الأدب مجرد تابع للعوامل الخارجية ، فالأدب في ذاته يشكل ظاهرة متطورة تتأثر بالواقع الاجتماعي وتؤثر فيه . والمتتبع لمراحل تطور الأدب العربي يكتشف ذلك بسهولة ووضوح ، حيث يلاحظ مدى ارتباط الأدب بالواقع وبالظروف العامة المحيطة به . ولا شك أنه سيكتشف أيضا وجود ثقافتين : ثقافة الطبقة السائدة والمسيطرة على المجتمع وثقافة أخرى تعبر عن الطبقات المقهورة والمستغلة وتسعى الى تغيير الواقع وتطويره . وعلى هذا الأساس يوصف الأدب الواقعي بالطبقي لكونه يعكس الصراع الطبقي الاجتماعي ، ويكشف عن نوعين من الأعمال الأدبية ، نوع يساير الواقع ويعمل على استمراره وتثبيت نظمه الاجتماعية والثقافية . ونوع ثان يحاول تجاوز الواقع بتطويره وتغييره وفق رؤية فكرية محددة .

وانطلاقا من ذلك يكون الانعكاس أنواعا ، فهناك انعكاس طبيعي "مزيف" وانعكاس واقعي "صادق" ، مما يؤكد أن الانعكاس ليس مرآويا أو آليا كما يبدو في الظاهر من استعمالات النقاد الواقعيين لكلمة المرآة ، حيث نجد لينين ـ مثلا ـ يصف كتابات تولستوي بأنها " مرآة حقيقية لتلك الظروف المتناقضة التي أحاطت بنشاط الفلاحين التاريخي في هذه الثورة "[1]. أي ثورة 1905 . وتساءل عبد العظيم أنيس في حديثه عن الأدب الواقعي قائلا : " لماذا لا يرى الناس .. حياتهم في مرآة الأدب الحديث ، في ضعفهما وقوتها ، في صراعها وأزماتها ، في علاقاتها بالمجتمع المصري وكافة مشاكله ، في سخطهما ورضاها ، في أملها وقلقها ؟ "[2]. ويذهب الدكتور محمد برادة الى جعل مسألة

---

1 ـ V. Lénine: ecrits sur l'art et la litterature. Editions du progrés Moscou 1978 p. 25.

2 ـ محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية .ص. 36 .

"الماركسيون ومرآتهم"[1] عنوانا لإحدى عناصر دراسته النقدية . في الوقت الذي نجد فيه بعض النقاد يؤكدون " أن الأدب مرآة الواقع "تعكس أوضاع الإنسان وتصور صراعه في الحياة . ولعل تشبيه الأدب بالمرآة يجعل معنى الانعكاس لا يختلف ظاهريا على الأقل ـ عن المحاكاة في كونه شبيه بالمرآة التي تعكس صورة الواقع بطريقة سلبية بعيدة عن الصيغة الجدلية والرؤية الشمولية للواقعية . خاصة وأن لفظة الانعكاس تنطوي على مثل هذه الدلالة التي تقتضي وجود شيء مادي مدرك وأداة مادية تعكسه . غير أن عودتنا الى أقوال النقاد الواقعيين يجعلنا نكتشف وجود دلالة خاصة للانعكاس ونظريته وذلك انطلاقا من علاقة الذات بالموضوع . فكما هو واضح أن " للواقع حقيقته الموضوعية ولهذه الحقيقة وقع في نفوسنا ، وصدى في ذواتنا الإنسانية ، ومفهوم في أذهاننا فتنعكس صورة الواقع الموضوعي على الذات ، ولكن لهذه الذات رؤاها وأحلامها ومواقفها ، فتتغير الصورة لديها وتكتسب شكلا خاصا . فالفن انعكاس ، ولكنه ليس انعكاسا سلبيا ، بل هو إسهام في التعرف على الواقع ، وأداة لسلم شعثه ، وصلاح لتغييره . فإذا غابت رؤية الفنان للحقيقة الموضوعية فقد عمله موضوعيته ، وإذا غابت الذات فقد عمله فنيته "[2] . ومن ثم فإن الفن لا يعكس الواقع كما هو ، وإنما كما قال ماركس وانجلز : " إن الفن يعكس الواقع الموضوعي المستقر في وعي الإنسان ، وهذا الواقع يتغير باستمرار على مر التاريخ "[3].

إن الأدب يعكس لنا صورة الواقع كما استقرت في وعي الأديب . ولذلك فإن الواقع المنعكس ليس كما هو في الظاهر ، وإنما هو واقع جديد ناتج عن تفاعل ذات الأديب مع الواقع الموضوعي الخارجي . ومن ثم فإن الواقع كما يقول الدكتور عبد المنعم تليمة :" يبدو في الفن أكثر فنى من حقيقته الواقعية ، لأن الفن لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية المباشرة ، إنما يتخطى هذه المعطيات الى إدراك جديد لها ، فيبدو الواقع في صورة جديدة له صورته الفنية . وهذه الصورة الفنية أكثر كمالا من (أصلها) ، لأنها تلم مابدا مبعثرا من عناصره ، وتوضح مابدا غامضا من مغزاه . إن الفن وإن كان مصدره الواقع ، إلا أنه يتجاوز الماثل في هذا الواقع الى إكمال مايشوبه من نقص ، والى مايرهص به من جديد "[4] . بهذا المفهوم تبتعد نظرية الانعكاس عن نظرية المحاكاة التي ركزت على المتلقي والواقع ، وعن نظرية التعبير التي اهتمت بالمبدع ، وتتجاوزهما الى تناول الظاهرة الأدبية من كافة جوانبها ، والسعي الى منح الإنسان صورة المستقبل التي يعمل على تحقيقها في الواقعين الاجتماعي والفني . وبالتالي فإن الواقعية بفلسفتها ورؤيتها ترفض الواقع الظاهر وتنفس

---

1 ـ د . محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد الأدبي :ص. 194 .

2 ـ د . عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ،ص. 210 .

3 ـ كارل ماركس: الأدب والفن في الاشتراكية ،ص. 29 .

4 ـ د . عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ،ص. 210 .

مما يضفي على عمله شيئا من التجاوز ، بينما يسعى الاتجاه الأول الى جعل الانعكاس عملا موضوعيا قائما على أساس علمي يهدف الى تصوير الواقع وظواهره وأحداثه ، كما تهدو للحواس وذلك في ضوء الفهم الآلي للماركسية التي "تؤمن بالتطور الحتمي وليس بمقدور الانسان الفرد تحقيق التغيير ، ولذلك تساوقت نظرة الناقد على صعيد الرؤية وبالتالي على صعيد الانعكاس المعرفي والفني اللذين ألغيت فيهما الذات ، فلا يرى الناقد الا الواقع ، وليس بامكانه الخروج عليه "[1]. بل ان الناقد في هذا الاتجاه يجد نفسه أمام رؤية فكرية تفرض عليه معالجة جوانب محددة من الواقع الاجتماعي والانحياز لها وفق مفاهيم خاصة يلتزم بهما الأديب والناقد بعيدا عن التجربة الذاتية ، وعن التفاعل الايجابي المبني على أساس التأثير المتبادل .

والواضح أن الواقع بمعناه العام الواسع الشامل للحياة كلها ، ليس هو عالم الأدب ، فالمقصود منه الجانب الاجتماعي الذي يعيش فيه الأديب ومنه يستمد تجربته ورؤيته ، وفيه تقوم علاقته المبنية على التأثر والتأثير المتبادلين .

ان "الانعكاس الآلي" الذي عرفته المرحلة الستالينية ، وما تزال بعض آثاره مستمرة في نقد وأدب بعض الواقعيين ، يلهث على "الصدق الواقعي" من حيث تحكيم العقل واغفال الذات في تصوير الواقع ونقل أحداثه . وهو بذلك لا يقدم عملا فنيا بمنظور الماركسية المتجاوزة لافتقاره الى "التجربة" التي هي مزيج من ادراك الواقع والانفعال به في ضوء رؤية فكرية متميزة "[2]. مما يجعل الاتجاه الثاني المتمثل في "الانعكاس الفني" يتجاوز المعالجة الآلية للواقع ، بحيث يرى أن العمل الابداعي يتم "من خلال تشابك ثلاثة عناصر أساسية ، الواقع والرؤية والتجربة . ويمثل الواقع المادة الخام الذي يعالجه لا من خلال الانعكاس المرآوي وانما ليضفي عليه (لمسات من فنه وطابعه وروحه) . وتمثل التجربة أبرز أدوات الذات في معالجة الواقع ، ولذلك فان الانعكاس يعتمد التجربة التي هي مزيج من التفاعل المثمر بين الرؤية والذات من ناحية والواقع من ناحية أخرى . وينبغي أن ندرك أن الذات ليست كيانا مستقلا عن الرؤية والواقع ، لأن الذات ومعاناتها قد تشكلتا في اطار الرؤية . ولذلك فان الذاتية والمعاناة لا يمكن فصلهما عن الموقف الأيديولوجي "[3]. لأن الرؤيا في العمل الإبداعي هي جوهر موقف الأديب من العالم . وهي تستمد أساسا من المجتمع وترتبط بما يتصل به من ثقافة وعقيدة وغيرهما . ذلك أن الأدب نتاج اجتماعي ، والأديب وليد البيئة التي نشأ فيها وترعرع في أحضانها . وصور الأديب وخياله ومشاعره ومزاجه الفكري تستمد من

---

1 — كريم الوائلي : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ، ص 161 .

2 — م . ن . ص . 166 .

3 — م . ن . ص . ن .

واقع المجتمع الذى نشأ فيه وتأثر بعناصره ومكوناته فهل أن يعود فيؤثر فيه بدوره من خلال كتاباته وإبداعاته . وهو بهذا فرد له فلسفته ورؤيته الخاصة للعالم وللمجتمع وللعصر . فالرؤيا كما يقول جلال فاروق الشريف : "هي القدرة على استيعاب هذا التراث والقدرة في الوقت نفسه على تخطيه ، أي على استخلاص العناصر الإيجابية المتطورة فيه وذلك من خلال رحلة المعاناة الكبرى التى يمر بها لتكوين رؤيته للعالم وتقديمها كمضمون لفنه ".(1) فمتى توفرت للأديب هذه الرؤيا أمكن له أن "يعبر عن الانسان المعاصر، أي الإنسان في شروطه التاريخية الراهنة".(2) ويكتشف جوهر الواقع من خلال الغوص في أعماقه ومعايشة أحداثه . وبمقدار نضج هذه الرؤيا واكتمالها في أدبه يرتفع الأديب الى مستوى عصره ، ويصبح له موقف فني أيديولوجي يسقطه على الواقع ويراه وفق رؤية محددة وبالتالي يتضح دور الأديب في المجتمع وواجبه تجاه هذا المجتمع .

إن "الانعكاس الفني " يبنى على أساس العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ، بحيث تكون الذات أحد عناصر الانعكاس التى تسهم في تشكيل الواقع و"بذلك تتشكل تجربة الأديب الفنية في ضوء هذا الخط الذى يعي الأديب من خلاله متناقضات الواقع في جزئياته الصغيرة والتغلغل في أعماقها ، والبحث من دوافعها الخفية والفاعلة".(3) فالأديب الواقعي لا يقوم بإسقاط ذاتيته على الواقع مثلما يفعل الأديب الرومانسي الذى يقوم بتحويل الموضوع الى ذاتي باعتبار الذات مصدر المعرفة والوعي ، وإنما يبني معرفته ووعيه بالواقع من خلال إقامة حوار موضوعي بين رؤيته والواقع ، وذلك في إطار التفاعل المثمر بين الذات والموضوع ، بحيث تتم معالجة الواقع في ضوء رؤية الأديب وموقفه الأيديولوجي لينتهي بإنتاج واقع فني جديد يسهم في تغيير الواقع المرئي ويطوره . ذلك أن الفن كما يقول الدكتور غالي شكري : "ليس انعكاسا آليا للواقع ، بل خلقا ، ولكن الخلق الفني لا يتم في فراغ ميتافيزيقي يخلو فيه الفنان للسباحة في عالم صنع من مادة الأحلام . الفن خلق ، بمعنى أنه إعادة تركيب لنفس المواد الموجودة فعلا . وإعادة التركيب تعني في نفس الوقت إعادة نظر ، ومن هنا (كان) إصرارنا على أن (موقف) الفنان هو زاوية الرؤية للأشياء في لحظة صياغتها من جديد . والفنان ملتزم بهذا الموقف الذى اختاره اختيارا حرا".(4)

إن الواقعية في الفن لا تعني مطلقا نقل صورة الواقع بل محاكاة نشاطه ، وهي ليست تقديم نسخة من هذا الواقع أو صورة له ، بل المشاركة في بناء وخلق هذا العالم المتطور من خلال اكتشاف جوهر حركته . فالفنان أو الأديب الحقيقي كما يذهب روجيه فارودي

---

1 ـ جلال فاروق الشريف : الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1976، ص8 .

2 ـ م . ن . ص . ن .

3 ـ كريم الوائلي : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ، ص. 169 .

4 ـ د . غالي شكري : ماذا أضافوا الى ضمير العصر ، ص. 172 .

"لا يرسم الواقع كما هو ، مستقلا عنه وبلا مشاركة منه ، لأنه غير مكلف بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة فحسب ، بل إنه واحد من المناضلين ، له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسؤولية ، وهو مطالب ككل إنسان آخر ، لا بالاكتفاء بتفسير العالم ولكن بالمشاركة فى تغييره "(1) .

إن الانعكاس الفنى فى الواقعية الاشتراكية يؤكد دور الرؤية الذاتية فى العملية الإبداعية ، ويسعى الى " إقامة الوحدة الجدلية التى تربط الوعي بالموضوع ، بالواقع باعتبار واقعا قابلا للتغيير على نحو إنساني "(2) . وبناء على هذه النظرة يكون الانعكاس الفنى هو انعكاس الموقف الأيديولوجى على رؤية الأديب وعلى الواقع الخارجى ، الشيء الذى يدفع الأديب الى تحطيم بنية الواقع وإعادة تشكيلها من جديد وفق رؤية أيديولوجية محددة . بحيث تكون الذات طرفا فاعلا وليس متلقيا فحسب . وبذلك يستطيع الأديب أو الناقد النفاذ الى أعماق الواقع وإدراك خفاياه القريبة والبعيدة . وبالتالى التعبير عن تجربته ورؤيته للواقع ، والعمل على تجاوزه . فالأديب الواقعى كما يرى الناقد العراقى ناظم توفيق : " يفكك الواقع ويختار منه وينبذ ثم يعيد تأليفه من جديد بروح جديدة تعكس إيمانه ومقدرته على تحسس الواقع ووعيه ، وبذلك يخلق عوالمه "(3) الفنية التى يستمد مادتها وموضوعاتها من الواقع وحركته ، بحيث كما يقول باسم عبد الحميد حمودى يتبنى الأديب " ما يجب أن يكون بالاستناد الى ما هو كائن "(4) .

وكما هو واضح فإن الحديث عن عملية خلق واقع جديد فى "الانعكاس الفنى" يستلزم الحديث عن " نظرية الخلق " فى النقد الموضوعى ، وعلاقاتها بالنظريات السابقة ، لاسيما وأن هذه المدرسة قد دخلت فى صراع مع النقد الواقعى بوصفها تميل الى مناصرة الشكل على حساب المضمون .

نظرية الخلق : إن نظرية الخلق فى النقد الأدبى تلتقى فى بعض جوانبها بنظرية التعبير الرومانسية بوصفها نتاج فكر الطبقة البورجوازية ونظامها الرأسمالى ، بحيث عكست " نظرية التعبير " مرحلة صعود تلك الطبقة ، وعبرت عن فلسفتها ورؤاها ، بينما جاءت نظرية الخلق لتمثل زمن أفول هذه الطبقة وتعكس أزمتها الفكرية والروحية فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن الحالى . ففى الوقت الذى أولت فيه الرومانسية الأهمية البالغة لذات الفرد وعالمه الداخلى ، والى الخيال بوصفه الطاقة التى تساعد على كشف العالم الخاص للأديب ، جاءت " نظرية الخلق " لتعيد صياغة الأساس الفلسفى للفكر البورجوازى ، وتعبر عن خيبة أملها فى فردية الإنسان الرومانسى ، الذى أسرف فى الهروب من الواقع ،

---

1 — روجيه غارودى : واقعية بلا ضفاف ، ص: 226 .
2 — د . غالى شكرى : النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث ،ص، 35 .
3 — كريم الوائلى : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ،ص، 171 .
4 — م ، ن ، ص ، 174 .

وفي تأليه الذات، والثورة على القواعد الكلاسيكية . وبذلك عجز عن إدراك العلاقات التي تربطه بهذا الواقع.

وقد جاءت "نظرية الخلق" كرد فعل لما أصاب الأدب في أواخر القرن التاسع عشر، حيث تحول الى سلعة في المجتمع البورجوازي ، ومن ثم أخذ بعض النقاد على عاتقهم تخليص الأدب مما لحق به نتيجة إسراف الأديب الرومانسي ومغالاته . فظهرت "مدرسة النقد الجديد" التي تزعمها ت.س. إليوت الذي يعد أبا المفهوم الموضوعي للشعر بثورته على الرومانسية ومفهومها للشعر، الذي يرى أنه "تعبير عن العواطف الشخصية". كما رفض المنهج البيوغرافي "في النقد ، منهج تفسير الأدب على أساس حقائق حياة المؤلف وظروفه الشخصية . ومن ثم خلص الى القول بـ"نظرية الخلق" التي ترفض أن يكون الشعر تعبيرا عن المشاعر كما تذهب الرومانسية، وترى "أن الشعر ليس تعبيرا عن العواطف، ولكنه هروب من العواطف، كما أنه ليس تعبيرا عن الشخصية ، وإنما هروب من الشخصية "[1]. أي أن الشعر عنده ليس نقلا للمعاني أو تعبيرا عن الأحاسيس، ولكنه "خلق". وهذا الخلق يتم بإيجاد ما أسماه إليوت بـ"المعادل الموضوعي" corrélatif objectif للأحاسيس، ذلك أن العمل الفني عنده لا ينقل الإحساس كما هو بل يجسده في شيء يعادله . وبالتالي فإن العمل الفني عنده يعني تحويل مجموعة من الموضوعات والمواقف والأحداث والمشاعر التي خبرها الفنان في حياته الى شيء جديد يختلف عنها من ناحية ويعادلها ويجسمها من ناحية أخرى. وبذلك يكون العمل الشعري عنده بمثابة كيان متكامل ومستقل عن العناصر المحيطة به . بحيث يتمتع "بحياة ذاتية لا تعتمد إطلاقا على مؤلفه أو ظروف تأليفه"[2]. لأن العمل الفني أو الشعري عنده ، خلق، وهذا الخلق "هو ثمرة التوازن بين العقل والعاطفة، بين ما يسميه إليوت (القوة الناقدة) و(القوة الخالقة) عند الشاعر. إن الشاعر ينفعل بموضوعه ويتعاطف معه ، وعليه ألا يعبر عن انفعاله ، بل عليه أن يوجد لهذا الانفعال (معادلا موضوعيا) يساويه ويوازيه ويحدده "[3]. وهو يرتكز في ذلك الى الجانب الفني وتقنياته . مما جعله يلتقي بالاتجاه الجمالي أو "الفن للفن" الذي يرفض توظيف الأدب والفن في خدمة أهداف معينة. حيث شنّ هجوما على المذاهب الأدبية المخالفة لفلسفته ورؤيته ، وبخاصة تلك المذاهب الحديثة الرافضة للفكر الكلاسيكي وقواعده الأدبية والأخلاقية.

إن "نظرية الخلق" أو مدرسة النقد الجديد التي جاءت كرد فعل لطغيان الذات في العمل الشعري قد انتهت الى إنكار الذات ومحاولة تشييئها . وهي بذلك اتجهت

---

1 ـ د . محمود الربيعي : في نقد الشعر ، ص. 149 .

2 ـ م . ن . ص . 151 .

3 ـ د . عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص. 201 .

الى دراسة العمل الأدبى كظاهرة فنية مفصولة من جذورها وأسبابها الحقيقية ، ومن غاياتها . الشيء الذى جرها الى الوقوع فى أخطاء كثيرة نتيجة عجزها عن الوصول الى كشف القوانين الموضوعية التى تتحكم فى حركة المجتمع والتاريخ من ناحية ، وتحديد علاقة الفرد بالمجتمع من ناحية أخرى . ولذلك نظرت الى العمل الأدبى كشيء مخلق له قوانينه الخاصة به ، ولم تنظر اليه كنتاج لالتقاء الذات بالموضوع ، أي الواقع ، رغم قولها بأنه معادل لشيء ، وهذا الشيء يؤكد وجود صلة ما بين العمل الفنى والفنان بوصفه الخالق لهذا المعادل . وبالتالى يحتم وجود علاقة بين هذا العمل الفنى والواقع الموضوعى . وهو ما تنفيه هذه المدرسة التى ينصب اهتمامها على فنية الآثار الأدبية المتمثلة فى الصياغة والبناء الفنى ، شأنها فى ذلك شأن معظم المدارس النقدية التى تستند فى فلسفتها الى الفكر البورجوازى المثالى . ومن ثم لم تول أهمية لدور الأدب ، ولما يعبر عنه أو يعكسه ، فقيمته فى ذاته المجردة عن كل شيء آخر . ولذلك عارضت المدارس النقدية الاجتماعية التى تربط الأدب بالمجتمع ، وتجعل الأديب صاحب رسالة يؤديها فى مجتمعه .

والواقع أن مدرسة النقد الجديد تفتقر الى فلسفة محددة تسندها فى خلق نظرية نقدية شاملة لها منهجها ورؤيتها فى الحياة، مما جعل نقادها كإليوت ، ورشاد رشدى وغيرهما يتراجعون عن مواقفهم الأولى ، ويؤكدون علاقة الأدب بالواقع ، وأن قيمته كما يقول إليوت : " لا يمكن أن تتحدد بالمعايير الأدبية وحدها ، بالرغم من أننا يجب أن نتذكر أنه لا يمكن التفرقة بين الأدب وغيره إلا بالمعايير الأدبية وحدها "(1). فالمعايير الفنية لم تعد كافية فى تحديد قيمة العمل الأدبى ، وبالتالى هناك جوانب أخرى غير فنية تتدخل فى تحديد القيمة ، وهذه الجوانب قد تكون اجتماعية أو نفسية أو غير ذلك . وإن كان العمل الأدبى يعبر عنها بطريقة غير مباشرة .

وعلى هذا الأساس تبقى " نظرية الخلق " فى مفهوم مدرسة النقد الجديد تمثل الدعوة الى فصل الأدب عن واقع المجتمع والظروف العامة المحيطة بالعملية الإبداعية ، وجعل الأدباء يعيشون فى أبراجهم العاجية بعيدا عن قضايا المجتمع وطموحاته . وبالتالى فإن "نظرية الخلق " بوصفها النظرية التى تستند اليها مدرسة النقد الجديد تقف على النقيض من " نظرية الانعكاس " الواقعية التى تؤمن بدور الأدب فى المجتمع ، وتدعو الى التصوير الموضوعى الذى يعتمد ذات الأديب ولا يهملها .

إن الواقعية إذ تستند الى التجربة تؤكد دور الذات فى إدراك الواقع والانفعال

---

1 ـ د . غالى شكرى : ماذا أضافوا الى ضمير العصر ، ص. 136 .

بـه ، لأن الواقع كما يقول عمران القاضي : "الأساس القاعدي للفكر وكافة إبداعات الإنسان"[1] . فهو الذي يمكّن الأديب من الوعي على الصعيد المعرفي ، باعتبار التجربة وليدة التفاعل الحاصل بين ذات الأديب المدركة والواقع . وبالتالي فإن العمل الفني هو حصيلة هذه الوحدة الجدلية بين العنصرين . رغم ما يثيره موضوع "الذاتية "la subjectivité" في الأدب ، وبخاصة عند بعض الواقعيين ، ودعاة الأدب الهادف أو الملتزم ، والمنادين بموضوعية الأدب وحياد الأديب ، حيث يدفعهم حماسهم الى التقليل من دور الذاتية أو رفضها ، ظنا منهم أنها تبعد الأديب عن مشاكل مجتمعه ، وتجره بعيدا عن الموضوعية objectivité . ومن ثم يقررون بأن "الأدب تعبير عن المجتمع" ، وكأن المجتمع هو الذي يبدع العمل الأدبي للتعبير عن قضاياه . والواقع أن المجتمع يمكن أن يكون مصدرا أساسيا للعمل الأدبي بوصفه الموجه اليه أو المستقبل له . غير أن ذات الأديب المتمثلة في عقله الخلاق ، وقدرته الإبداعية ، ووعيه الأيديولوجي ورؤيته الثاقبة ، وما الى ذلك ، هي التي تنتج العمل الإبداعي الذي يعكس أثر الواقع الاجتماعي على ذات الأديب ، ويكشف عن رؤيته لهذا الواقع وموقفه منه .

إن الإسهام الذاتي للأديب له أهمية كبرى في تشكيل العمل الأدبي من خلال انعكاس الواقع وأثره ، وذلك وفق رؤية فنية أيديولوجية محددة . وفي ضوء ذلك يتضح الفارق بين "الانعكاس الآلي" الذي لا يعدو أن يكون نقلا حرفيا للواقع ، أو كما يقول عبد الرحمن الدايلي : إنه "يمثل على صعيد المعالجة الفنية الإغراق في الواقعية" ، ويعكس "نوعا من التطرف الفكري"[2] . بينما يتم "الانعكاس الفني" على أساس التفاعل المثمر بين ذات الأديب والواقع الخارجي . ففي الأول يخضع الأديب فنه للواقع الخارجي بحيث تكون نظرته للواقع نظرة ميكانيكية . في الوقت الذي يتجه المفهوم الثاني الى القول بأن وصف الواقع لا يمكن أن يتم دون اللجوء الى الانتقاء والاختيار . وبالتالي فإن الأديب يخضع الواقع لرؤيته ولطبيعة فنه ، ومن ثم الى ذاتيته ، لأن الموضوعية بمعناها العلمي لا يمكن أن تتحقق في الأدب ، لكونها تخاطب عقولنا ، "ولذا فهي بعيدة عن وظيفة الأدب" كما يذهب الدكتور شكري محمد عياد ، ويوافقه في ذلك الدكتور عبد المحسن طه بدر[3] .

إن نظرية الانعكاس تسعى الى تقديم "رؤية متكاملة ومتوازنة للعالم تلتحم فيها مشكلة الذات بمشكلة المجتمع بمشكلة الإنسان في سعيه الدائم نحو الأفضل"[4] . لذلك فإن عملية انعكاس العالم الخارجي في وعي الإنسان تعني النفاذ الى جوهر الواقع بصورة مبدعة ، الشيء الذي يسمح للأديب من إدراك الحقيقة ، وإن كانت نسبية .

إن علاقة "الذات" sujet بالموضوع objet في نظرية الانعكاس ، وإن كانت تنهض على أساس استقلال الموضوع أو العالم الخارجي عن الذات ، والقول بتبعية الوعي للواقع

---

1 - كريم الوائلي : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ، ص. 162 .
2 - م . ن . ص . 168 .
3 - أنظر . د . عبد المحسن طه بدر : الروائي والأرض ، ص. 22 .
4 - م . ن . ص . 43 .

بوصفه نتاجا له ، فإنها تنظر إليها باعتبارهما يشكلان وحدة واحدة ، بحيث لا تذوب الذات في الموضوع كما هو الحال في "الانعكاس الآلي" عند الماركسيين التقليديين، أو يذوب الموضوع في الذات كما هو الأمر عند الرومانسيين في نظريتهم التعبيرية التي تلغي الموضوع وترى أنه نتاج لنشاط الذات . ونتيجة لذلك فإن نظرية الانعكاس الفني ترتكز على عنصرين أساسيين ، أولهما : الاختيار ، "اختيار التفاصيل وضرورة أن تكون هذه التفاصيل ذات وظيفة فنية في عملية الانعكاس بغض النظر عما إذا كانت قد وقعت بالفعل أم لا ، لأن التفصيل في العمل الفني يصبح انعكاسا دقيقا للحياة كلما كان عنصرا ضروريا في التمثيل الصحيح للعملية الشاملة في الواقع الموضوعي ، ويستوي بعد ذلك أن يكون الفنان قد لاحظه في الحياة أو خلقه بخياله الفني مستعينا بما اكتسبه من تجارب حيوية" (1) . أما العنصر الثاني فيتمثل في الموضوعية objectivité ، بحيث تصبح الذات موضوعا يخضع لنظم موضوعية مرتبطة بالواقع الموضوعي ، وتتحكم في علاقاتها ومستوى معرفتها ووعيها . "وتبعا لذلك فإنه لا توجد هوة بين الذات والموضوع من حيث المبدأ ويقوم تفاعلهما على أساس الممارسة التاريخية الاجتماعية للإنسان" (2) . فالذات المدركة الواعية لا تتكون وتتطور من ذاتها بمعزل عن الوجود ، بل إنها كائن مادي يتصرف وفق ما تمليه الضرورة التاريخية والاجتماعية . ومن ثم فإنها تعد جزءا فعالا في الواقع الطبيعي والاجتماعي والموضوعي . وبما أن "كل معرفة هي مجموعة علاقات ، وأن الوعي كما يقول ماركس ليس وعيا فيبيا ومثاليا لذاته ، بل إنه أصبح وجودا واعيا ، ولا توجد خارج علاقة الذات والموضوع أية معرفة" (3) . فإن العمل الإبداعي يكشف عن مستوى هذه المعرفة ونوعية الوعي ، وذلك من خلال الانعكاس الفني للواقع الذي يجسد نتائج إدراك الواقع وطريقة تقييمه . حيث "يقدم لنا معلومات عن العالم وعن الفنان نفسه ، عن الموضوع وعن الذات ، كما يحدثنا عن الواقع في الحياة وكيف يجب أن تكون الحياة الإنسانية ، وينعكس في الخلق الفني المبدأ الجمالي والمبدأ الأخلاقي والسياسي الى جانب الإيمان الديني والفلسفي" (4) ، وما الى ذلك . الشيء الذي يؤكد الوحدة الجدلية بين الذات والموضوع ، لأن اختيار الموضوع يتحدد من خلال العامل الذاتي ، وبذلك يكون العمل الأدبي صورة ذاتية للعالم الموضوعي . وإن كان الأديب الواقعي يسعى من خلال اعتماده للموضوعية كعنصر أساسي في نظرية الانعكاس بأن يجعلنا نحس بأن ما يصفه من الوقائع والمشاعر حقيقة واقعية . وذلك "بإبعاد مشاعره وأحكامه عن كتابته واتخاذ موقف موضوعي تجاه الوقائع التي يصفها . ثم هو يحاول أن يفسر الواقع الإنساني بالواقع الخارجي أو الإنسان بالبيئة ، وينظم مشاهدته للحياة الإنسانية في نماذج" (5) . فالنموذج في الفن يعد عنصرا

1 ـ د . صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ص . 132 .
2 ـ م . روزنتال : الموسوعة الفلسفية ، ص . 216 .
3 ـ د . عدنان رشيد : دراسات في علم الجمال . دار النهضة العربية، بيروت ، ط1/1985 ، ص 249 .
4 ـ م . ن . ص . 155 .
5 ـ د . شكري محمد عياد : الأدب في عالم متغير ، ص . 130 .

جوهريا فى خلق العمل الفنى . ذلك أن دور الفنان يتمثل فى جعل التشكيل الخيالى واقعا حيا مستحيا فى ذلك بالصورة الفنية المعبرة . وهما سمي فى النقد الواقعى بالنمذجة modelisation. ورغم أن قضية "النموذج الأدبى" تعود فى جذورها الى القرن التاسع عشر حيث سبق لبعض النقاد أن تناولها فى العصر الحديث ومن بينهم الناقد الفرنسى هيبوليت تين . والعالم النفسى السويسرى كارل يونغ . وغيرهما . الا أن الواقعية أولت أهمية كبرى للنموذج . فهى ترى "أن الخلق الفنى لا يقوم على أساس فكرة التوسط المجردة كما تعتقد الطبيعية، ولا على أساس مبدأ فردي يحصل فى نفسه ويتبخر فى الفراغ . ولا على أساس التعبير من الشيء الفريد الذى لا يتكرر . وانما المقام الأساسى والفيصل الجوهرى فى التصور الواقعى للأدب هو تكوين النموذج كتركيب خاص يجمع فى مجال الخصائص والمواقف معا العنصر الفردى بالعنصر النوعى بطريقة عضوية . ولذلك يصبح نموذجا لا لطابعه المتوسط ولا لطابعه الفردى البحت مهما كان معمقا بطبيعة الأمر و إنما بالأحرى لما يصب فيه وينصهر به من كل اللحظات المحددة إنسانيا واجتماعيا بطريقة جوهرية . لأنه يمثل هذه اللحظات فى أقصى فورانها . ." [1]. وهو ما سبق أن أوضحه جورج لوكاتش . حيث رأى أن "الواقعية هى الاعتراف بحقيقة أن العمل الأدبى لا يمكن أن ينهض على فكرة (التوسط) الجامد الخالى من الحياة كما يفترضها الطبيعيون ولا على فكرة المبدأ الفردى الذى يذيب نفسه فى اللا شيء . إن المقولة الرئيسية والمعيار الرئيس للأدب الواقعى هو النمط (Type) ذلك المركب الغريب الذى يربط الخاص والعام معا بطريقة عضوية فى كل الشخصيات والمواقف . وما يعطى للنمط جوهره ليس كونه ممثلا للمتوسط الحسابى للنوع الذى ينتمي اليه . وليس مجرد وجود الفردى مهما كان تصوره عميقا . ولكنها تلك التحديدات الأساسية . الإنسانية والاجتماعية التى نجدها متمثلة فى أوج تطورها وارتقائها . ." [2]. فالأديب الواقعى إذ يلجأ الى النموذج ليرتفع به عن المستوى الفردى وليبتعد عن الذاتية . هو فى حقيقته يقوم بعملية خلق الشخصيات النموذجية بدل محاكاتها . على الرغم من أن بلوغ النموذج فى الأدب يتم من خلال الفرد والشخصيات المتميزة . التى تعكس أبعاد الواقع بجوانبه المختلفة . وتتميز برؤيتها العميقة المرتبطة بالظروف الاجتماعية والتاريخية . مما يجعلها تبدو متطرفة فى مواقفها ورؤيتها . فالنموذج الأدبى كما يقول هورست ريديكر : هو "تصوير . أنا أقف قبالته . كذات عاكسة (كقارئ) من ناحية ومن ناحية أخرى . أنا نفس أشترك فى التصوير بواسطة قوة الخيال كذات تعانى معاناة عملية" [3]. فالأديب يستمد نموذجه من الواقع الإنسانى ثم يتولى تجسيده . فنيا بما يضفى عليه من صفات وخصائص مميزة تجعل القراء يشعرون بالنموذج وكأنه يعكس ذواتهم

---

1 ـ د . صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى . ص. 158 .

2 ـ جورج لوكاتش: دراسات فى الواقعية الأوربية . تر. أمير اسكندر . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . 1972 . ص. 28 .

3 ـ هورست ريديكر : الانعكاس والفعل . تعريب : د. فؤاد مرعى . دار الجماهير . دمشق . 1977 . ص. 36 .

ومشاعرهم فيتأثرون به ويتفاعلون مع مواقفه . ومن ثم تكون هذه الشخصية المبدعة الحية المحددة بصفاتها وخصائصها نموذجا يعكس موقف الكاتب ورؤيته ،وكلما ارتبطت الشخصية النموذجية بالحياة الواقعية وظروفها وبالرؤية المستقبلية لحركة الحياة كلما كانت أكثر تأثيرا وأقدر على تجسيم المصير الإنساني ومشاعره .

والواضح أن "النمذجة "غالبا ماتكون فى الأعمال الفنية الموضوعية التى تستند أحداثها الى الشخصيات الإنسانية والى الواقع ، وهو مايبدو جليا فى أغلب كتابات الروائيين العرب بحيث تبدو الشخصيات فى أعمالهم الروائية وكأنها، تتحرك أمامنا وتعيش معنا بمشاكلها وطموحاتها . فالأديب يضفى عليها من خلال خياله ووسائله الفنية حياة تجعلها أكثر واقعية .

إن النمذجة modelisation فى الأعمال الأدبية تأخذ أشكالا متنوعة ، وذلك وفق رؤية الشخصية النموذجية وموقفها الأيديولوجى فى الحياة . حيث يمكن القول بأن هناك نموذجين بارزين فى الحياة الإبداعية ، فالأول يعكس نموذج الفئات الاجتماعية الآخذة فى الزوال . والثانى يجسد الفئة الاجتماعية الصاعدة بطموحاتها ومعاناتها ورغبتها فى التطور . ولا ينفى هذا وجود أنواع أخرى من النماذج الفنية التى تجسد جوانب من الحياة الإنسانية . ومتى كان النموذج الأدبى إيجابيا فى مواقفه وصفاته الإنسانية صار "بطلا ". ذلك أن " نموذج البطل الإيجابى "كما يقول الدكتور فؤاد مرعى : " نستخدم مفهوم البطل الإيجابى بمعنيين : ذاتى وموضوعى . إن البطل الإيجابى بحسب المعنى الذاتى هو تلك الشخصية الأدبية التى يصورها الكاتب لتكون مثالا يحتذى ، ولتكون قدوة فى السلوك الإنسانى كما يراه الكاتب نفسه . أما البطل الإيجابى بمعناه الموضوعى ، فهو تلك الشخصية الأدبية التى تكون موضوعيا حاملة المثل والأفكار الطليعية الجديدة فى عصرها ، بل تكون فى بعض الأحيان مناضلة صريحة فى سبيل تلك الأفكار والمثل . ويتوقف التطابق بين نظرة الكاتب الذاتية الى البطل الإيجابى والجوهر الموضوعى للشخصية التى يرسمها على درجة فهم الكاتب لقوانين الحياة الاجتماعية الحقيقية ، وعلى الموقف الفكرى الذى يشغله فى ميدان الصراع بين القديم والجديد "(1). ومن ثم فإن مفهوم "البطل" فى النقد الواقعى لم يعد ذلك المفهوم التقليدى الذى يربط البطولة بالفردية وبجوانب معينة ذاتية أو أسطورية ، ذلك أن أيديولوجية الواقعية الاشتراكية تختار شخصيتها وفق منظورها الاشتراكى ، وبالتالى تركز على شخصيات الطبقة العاملة الإيجابية الفعالة المؤثرة التى تؤمن بقضيتها وتدافع عنها ، الشيء الذى جعلها لاتنتج فى إبداعاتها أبطالا . لأن البطولة كما يرى الدكتور شكرى عياد "مهما تنوع مدلولها فإنها لايمكن أن تتفق مع الحتمية العلمية"(2). لذلك لجأت الواقعية الى صنع النماذج البشرية لا الأبطال . فالنموذج يرتبط بالهيئة الاجتماعية كوحدة مترابطة متأثرة ومتفاعلة بحركة

---

1 ـ د . فؤاد مرعى : مقدمة فى علم الأدب . دار الحداثة بيروت ،ط1/1981 ،ص.34 .
2 ـ د . شكرى محمد عياد : البطل فى الأدب والأساطير ،ص.158 .

التاريخ من ناحية ، ومن ناحية أخرى يتفق مع مفهوم "نظرية الانعكاس" التي ترى أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي ، وهو يتماشى مع الرؤية العلمية الموضوعية ، حيث يمكن تحليل النموذج أو الشخصية تحليلا موضوعيا يستند الى العلمية التجريبية . لذلك تركز الواقعية على وصف التفاصيل الدقيقة التي تساعد في تكوين النموذج وتحديد نمطه الاجتماعي .

وعلى الرغم من أن الأدب الواقعي اعتمد "النموذج" وسيلة لتجسيد الحقيقة بأبعادها التاريخية المتطورة والفاعلة ، فإن بعض الأدباء الواقعيين رفعوا النموذج الواقعي الى صورة "البطل الإيجابي" المتكامل الذي لم تعد مهمته تقتصر على تقريب صورة الحياة الواقعية والكشف عن جوهرها والعمل على تغييرها ، بل امتدت الى تقديم صورة للمجتمع الجديد والقيام ببنائه . وبالتالي فإن النموذج بوصفه نوعا من تجسيد انعكاس العالم الخارجي في الوعي الانساني أصبح جزءا من البناء الفني الواقعي المرتبط بالمضمون الذي تسعى الى تحقيقه الواقعية الاشتراكية باعتباره نتاج هذه الحركة الاجتماعية وحتمية لها .

وعلى كل فإن "النمذجة" لا تقتصر على الشخصيات ، وانما تمتد لتشمل الأفكار والرؤى التي يقوم الكاتب بتجسيدها في عمله الفني ، بحيث يجعلنا نلمس من خلال صوره الفنية المعبرة ، الحياة وكأنها تتحرك أمامنا لصدقها وواقعيتها .

إن نظرية الانعكاس قد ارتبطت بالنقد الماركسي رغم أن كلا من ماركس وانجلز لم يستخدم هذا المصطلح في المجال الأدبي ، في الوقت الذي استعمل لينين ماسمي "بنظرية المعرفة" l'épistemelogie "التي تقرر أن كل إدراك للعالم الخارجي يقوم على انعكاس هذا العالم في الوعي الإنساني"(1). وانطلاقا من ذلك وظف النقاد الواقعيون هذه النظرية في المجال الفني واعتبروا الأدب انعكاسا للواقع الاجتماعي . الا أن المتمعن في هذه النظرية يلاحظ أن استعارة "الانعكاس" للدلالة على العلاقة القائمة بين الأدب والواقع الاجتماعي لم تعكس جوانب الصورة كما تخيلها المفكرون والنقاد الواقعيون . ذلك أن العمل الأدبي ليس مجرد انعكاس للواقع كما يتراءى لنا في الظاهر ، بل هو خلق جديد تتدخل في تكوينه مجموعة من العناصر من بينها الواقع الذي يتخذ صورتين مختلفتين عند الأديب . فهناك الواقع الموضوعي الخارجي الذي غالبا ما يكون مرفوضا في تصور الأديب ، وهناك الواقع الفني الذي يعكس رؤية الأديب وموقفه تجاه الواقع الأول . ومن ثم فهو يحمل رؤية جديدة لواقع جديد يطمح الأديب الى تحقيقه ويسعى الى إبرازه . حيث أن الواقع الخارجي الذي يؤثر في وعي الأديب يثير فيه واقعا آخر ، وهذا الواقع المثار ليس صورة

---

1 ـ تيري إيجلتون : الماركسية والنقد الأدبي ، ص. 35 .

منعكسة للواقع الخارجي كما هو ، بل يشمل رؤية الأديب وموقفه الأيديولوجي وطموحاته . وبالتالي فإن الأديب وهو يعكس صورة المجتمع يحاول أن يغير من هذا المجتمع ويؤثر فيه سلبا أو إيجابا ، لأن علاقة الذات بالموضوع هي علاقة تأثر وتأثير . ومن ثم فإن العمل الأدبي يمثل عملية الانعكاس والتغيير في آن واحد . وغالبا مايكون التغيير فيه نحو الأفضل.

ونتيجة لذلك رأى بعض النقاد الواقعيين أن " نظرية الانعكاس" في حاجة الى إعادة النظر فيها ، والبحث عن مصطلح جديد يكون أكثر دلالة عن محتواها . فالناقد الأنجليزي تيري إيجلتون (ولد سنة 1943م) يرى "أن استعارة الانعكاس ليس لها سوى فائدة ضئيلة ، ومن الأفضل اطراحها والعدول عنها الى استعارة أكثر جدوى"(1). وهو ماذهب اليه روجيه غارودي أيضا حيث رفض نظرية الانعكاس ورأى أن الأدب " ليس محاكاة للواقع ولا انعكاسا له ، بل خلق إنساني بحت"(2). وهو يعلق على ذلك بقوله : "عندما أراد الانسان أن يحاكي السير على الأقدام ابتكر العجلة التي لاتشبه الساق في شيء"(3). وكذلك الأمر في الإبداع الأدبي ، فهو وإن كان مصدره هو الواقع الخارجي وهدفه هو تغيير هذا الواقع نحو الأفضل ، فإنه ليس صورة فوتوغرافية للواقع ، بل هو إعادة تركيب لعناصر الواقع في شكل جديد هو العمل الأدبي . ولذلك فإن هذه النظرية رغم جديتها في تجاوز النظريات الأدبية الثلاث ، سواء في رؤيتها لنشأة الأدب أو طبيعته أو وظيفته ، فإنها تبقى في حاجة الى التطوير وفق ماوصلت اليه الحركة الفكرية والأدبية الحديثة حتى تتمكن من السيطرة على الواقع ومسايرة التطور العام الذي تعرفه الحياة الإنسانية . ومن ثم إزالة الإشكالية التي تثيرها اليوم حول علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي من ناحية ، وبذات الأديب من ناحية أخرى . ولعل محاولة محمود أمين العالم في التخلص من مصطلح " الانعكاس" والاستعاضة عنه بما سماه "التجلي الإبداعي" تدخل في هذا المجال ، حيث رأى "أن الخطاب الروائي هو التجلي الإبداعي الخاص للتاريخ الإنساني العام ". ومن ثم تساءل قائلا : " ألم أستعن بكلمة (التجلي) لإخفاء كلمة (الانعكاس)، هذه الكلمة سيئة السمعة في تحديد العلاقة بين الأدب والواقع"(4). فهو يلتقي في موقفه مع الاتجاه الرافض لهذا المصطلح ، ولكن رفضه ليس لدلالته الاصطلاحية ، وانما للدلالة المعجمية التي يحملها المصطلح .

إن انعكاس الواقع الموضوعي في العمل الأدبي — حسب منظور الواقعية الاشتراكية — يثير قضية فنية مهمة ، وهي علاقة الشكل بالمضمون ، التي تعد من ضمن القضايا النقدية

---

1 — تيري إيجلتون :(الماركسية والنقد الأدبي) ،ص. 35 .
2 — د . صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ،ص. 144 .
3 — م . ن . ص . 143 .
4 — محمود أمين العالم ، وآخرون : الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجية ،ص. 13 .

التى أثارت جـدلا واسعا بين النقاد فى مختلف الاتجاهات والمذاهب الأدبية ، بوصفها قضية مرتبطة بقضية علاقة الذات بالموضوع . فما مفهـوم الشكل والمضمون عند الواقعية ؟ وكيف تتـم العلاقـة بينهما ؟ تلك أسئلة يحـاول الفصل الموالى الإجابـة عنها .

الفصل الثالث

جدلية الشكل والمضمون في النقد الواقعي العربي

- في النقد العربي القديم
- في النقد العربي الحديث
- في النقد الواقعي المعاصر

من الواضح أن قضية الشكل والمضمون فى النقد الأدبى ليست جديدة ، فقد عرفهـا النقد العربى قديما ، غير أن إشكاليتها ازدادت فى العصور الحديثة مع تطور الحياة الإجتماعية وتعدد المذاهب الفكرية والنظريات النقدية .

ومما زاد الأمر تعقيدا استعمال مصطلح الشكل la forme بطريقة تجعل من المضمون le contenu مقابلا له ، وكأنهما متناقضان ومتباينان . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تعدد مصطلحاتهما . فالشكل والمضمون كمصطلحين نقديين لم يعرفهما النقد العربى القديم، حيث نجد لهما من المصطلحات النقدية مايقابلهما مثل : اللفظ والمعنى ، الصورة والمادة القالب والموضوع ، الإطار والمحتوى ، وغير ذلك . ورغم اختلاف دلالات تلك المصطلحات ، فإن أغلب النقاد يوظف ماشاء منها دون تحديد لمفاهيمها ، وذلك لغياب القاعدة المعرفية التى تجعله يدرك دلالتها كما هى فى أصولها . ونتيجة لذلك يحسن بنا أن نبدأ الحديث عن الإشكالية من النقد القديم .

إن استعمال النقاد القدامى لمصطلحي اللفظ والمعنى فى تحديد طبيعة الأدب وإقرارهم بأسبقية المعنى ، أي بوجوده قبل اللفظ الذى يوضع بعد ذلك للتعبير عنه ، قد جعلهم ينظرون الى كل من اللفظ والمعنى على حدة معتبرين إياهما عنصرين متميزين فى العمل الإبداعى . وهو ما أدى بهم الى الاختلاف فى عملية التقويم ، هل يعتمد فى ذلك اللفظ أم المعنى ؟ ومن ثم انقسم النقاد الى فريقين ينتصر أولهما للفظ ، وثانيهما للمعنى . ولعل الجاحظ أبا عثمان بن عمر (ت سنة 255هـ) هو أقدم من أثار هذه القضية بين نقاد العرب ووقف عندها بشيء من التوسع ، حيث رفع من شأن اللفظ وجعله أساس الإبداع فى مقولته الشهيرة : "المعانى مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والقروي والبدوى والمدني وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، وفى صحة الطبع وجودة السبك" (1) . فالعبارة صريحة تكشف عن انحياز الجاحظ للفظ ، رغم أنه يعد من بين من عرف أدبهم فى عصره بقيمة معانيه ، فقد كانت عنايته بالفاظه تابعة لمعانيه ، حتى أنه من الصعب أو من غير الموضوعية اعتباره من الكتاب اللفظيين . ومع ذلك فإن دعوته الى التركيز على اللفظ والعناية به فى الأدب قد وجدت من النقاد من يأخذ بها ويدعمها ، حيث يعلن أبو هلال العسكرى فى القرن الرابع للهجرة قائلا : "ليس الشأن فى إيراد المعانى لأن المعانى يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا" (2) .

---

1 ـ الجاحظ أبوعثمان : كتاب الحيوان . تح ، عبد السلام محمد هارون ، دار الكاتب العربى ، بيروت ، ط3 / 1969 ، ج 3 ، ص 131 .

2 ـ أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين . تح ، على محمد البجاوى ، ومحمد أبو الفضل ابراهيم . المكتبة العصرية ، بيروت ، 1986 ، ص 58 .

فهو كسابقه يركـز على اللفظ ، ويعطى المفردة الدور الأساس فى الإبداع الأدبى، لذلك نجده ينقل كلام الجاحظ مضيفا إليه ، ومحاولا تدعيمه بالأدلة التى تؤكـد دعواه ، حيث يقول : "ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة ، والأشعار الرائقة ماعملـت لإفهام المعانى فقط لأن الردئ من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها فى الإفهام ، وإنما يدل حسن الكلام ، و إحكام صنعته ، ورونق ألفاظه ، وجودة مطالعه ، وحسن مقاطعه ، وبديع مباديه ، وغريب مبانيه على فضل قائله ، وفهم منشئه . وأكثر هذه الأوصاف ترجع الى الألفاظ دون المعانـي"(1).

والواقع أن أبا هلال العسكرى (ت. 395هـ) لايكاد يختلف عن الجاحظ فى تصوره للعمل الأدبى من حيث اهتمامه باللفظ والعناية بالشكل الخارجى . وبالتالى النظر الى اللفظ والمعنى كشيئين منفصلين . وقد سار فى هذا النهج اللفظى مجموعة من النقاد القدامى الذين يرون فى اللفـظ المقـوم الحـق للأدب . ولعل عبد الرحمن بن خلدون (1332ـ1406م) يعد من أبرز المفكرين المتطرفين فى إعطاء القيمة للألفاظ ، إذ يقول : " إعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هى فـى الألفاظ لا فى المعانى ، و إنما المعانى تبع لها وهى أصول ، فالصانع الذى يحاول ملكة الكلام فى النظم والنثر إنما يحـاولها فى الألفاظ . فالمعانى موجودة عند كل واحد وفى طوع كل فكر"(2).

والواضح أن هؤلاء النقاد المفكرين الذين رأوا فى الألفاظ الأساس الجوهرى للعمليـة الإبداعية ، رغم أنهم فى حقيقتهم بعيدون عن فهم طبيعة هذه العملية التى جعلوا جماليتهـا كامنة فى المفردات أو الألفاظ وحدها منفصلة عن معانيـها وسياقها ، إلا أنهم ـ ورغـم تطـرف بعضهم فى المناداة بهذا الرأى ـ يؤكدون جانبا أساسيا فى العمل الإبداعى وبدونه لا يمكـن أن نميز بين الأدب وغيره من الكتابات الأخرى .

وعلى كل فإن عبد القاهر الجرجانى (ت. 471هـ) قد اكتشف قصور فهمهم للعمليـة الإبداعية عندما جرد اللفظة المفردة من أية قيمة فنية ، وربطها بالصياغة والسياق . حيث أكـد أسبقية المعنى على اللفظ ، وجعل الألفاظ تابعة له . ومن ثم ربط المعنى بكيفية الصياغـة والنظم . مما أعطى اللفظة إمكانية تجاوز المعنى القاموسى من خلال العلاقات الجديدة المرتبطة بالتراكيب اللغوية والنحوية . وبذلك أعاد للنص الأدبى قيمته حيث ميز بين الألفاظ وبيـن صورة المعنى ، فرأى أن علاقة اللفظ بالمعنى ينتج عنها شيء ثالث سماه "الصورة" وهـى التى تشكل أساس التعبير الشعرى عنده ، أو فيما سمي "بنظرية النظم" ، ذلك "أن الألفـاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هى كلم مفردة ، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها فى ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريـح

1 ـ أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ، ص. 58 .
2 ـ عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة . دار الرائد العربى ، بيروت ، ط1/ 1982 ، ص577 .

اللفظ . ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر"(1) . إن المعنى في نظر عبد القاهر الجرجاني هو الذي يحدد نوعية الصورة البيانية ويقود الى اللفظ المتوخى .

وعلى الرغم من اقتراب عبد القاهر الجرجاني من الرؤية المعاصرة التي توحد اللفظ بالمعنى ، وترى أن أي تغيير يمس تركيب الألفاظ ينعكس أثره في المعنى أو الدلالة ، فإن موقفه قائم على أسبقية المعنى والانتصار له . وإن كان ذلك قد تم بطريقة فنية موضوعية لا تجعله من أتباع اللفظ ولا المعاني كجزئين منفصلين ، بل على أساس الصورة الفنية المشكلة من اجتماعهما . واهتمامه بالصورة جعله يهمل الخصائص الذاتية للمفردة التي تسهم بعناصرها الصوتية في توفير الجو النفسي والإيحاء بالمعاني والمواقف .

إن المفهوم الذي اعتمده عبد القاهر الجرجاني في قضية اللفظ والمعنى يمثل مرحلة متطورة في النقد العربي القديم ، حيث لا يزال يلتقي في كثير من جوانبه مع المفاهيم النقدية الحديثة عندنا وعند الغرب . ومن ثم استطاع أن يتجاوز تلك المفاهيم التقليدية المبنية على أساس الانتصار لأحد العنصرين ، اللفظ أو المعنى . الذي مثل الجاحظ الجانب الأول منه ، ووضع أبو عمر الشيباني(2) ـ حسب رواية الجاحظ ـ أساس الاتجاه الثاني الذي يحفل بالمعنى ، ويجعله في مقدمة عناصر تقويم العمل الأدبي . وهو ما ذهب اليه الحسن بن بشر الآمدي في حديثه عن شعر أبي تمام واهتمامه بالمعاني أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه ، اذ رأى أن من امتدحوا أبا تمام بذلك "فقد سلموا له الشيء الذي هو ضالة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعاني ، وبهذه الخلة دون ماسواها فضل امرؤ القيس ، لأن الذي في شعره من رقيق المعاني ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه ، وبديع الحكمة ، فوق ما استعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتى أنه لا تكاد تخلو قصيدة من أن تشتمل من ذلك على نوع من الأنواع ، ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرئ القيس فيها ، وإقباله عليها لما تقدم غيره"(3) . والتركيز على المعاني يجعل ترجمة الشعر الى لغة أخرى لا تفقد من قيمته ، وذلك خلافا لما هو موجود في الاتجاه اللفظي الذي لا يولي أهمية للمعاني والأفكار .

ولعله يمكن القول بأن أغلب النقاد العرب القدامى قد درسوا كلا من اللفظ والمعنى على حدة ، مستندين في ذلك الى تقسيم ابن قتيبة الدينوري (828ـ889م) لأضرب الشعر حيث رأى أن " الشعر أربعة أضرب : ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه . . . ، وضرب منه

---

1 ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تصحيح : محمد عبده ، ومحمد محمود الشنقيطي ، دار المعرفة ، بيروت ، 1981 ، ص 38 .

2 ـ انظر ، الجاحظ : كتاب الحيوان ، ج 3 ، ص 131 .

3 ـ الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري تح ، السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2/ 1972 ، ص 420 .

حسن لفظه وحلا ، فاذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى . . . ، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه . . . ، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه . . "[1] . وهو الرأي الذي امتد تأثيره الى عدد من النقاد من أبرزهم قدامة بن جعفر (872ـ948م) الذى تكلم في كتابه " نقد الشعر" عن جودة اللفظ ورداءته ، وجودة المعنى ورداءته . كما تكلم عن ائتلافهما وما قد يعتور هذا الائتلاف من ضعف .

وامتد أثر هذين الاتجاهين الى النقاد القدامى المتأخرين أمثال ابن رشيق القيرواني (995ـ1064م) وابن الأثير نصر الله ضياء الدين أبوالفتح (1162 ـ1239م) ، وغيرهما . فقد ذهب الأول الى القول بأن " اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته ، فاذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا بالشعر وهجنة عليه . . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظ كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل الا من جهة لفظه وجريه فيه على غير الواجب . . فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه . . "[2] . ورغم وضوح دعوة ابن رشيق الى ضرورة التلاحم بين المعاني وألفاظها الا أن رؤيته لهما تنم عن انفصالهما . ولا شك أن هذه النظرة الجزئية التى اتسم بها نقدنا القديم تفقد العمل الأدبي كثيرا من عناصر أصالته وقوة تأثيره . فبا ستثناء عبد القاهر الجرجاني الذى أكد التلازم الوثيق بين التراكيب ومعانيها واستطاع من خلال نظرية النظم واستعماله لمصطلح الصورة أن يقترب من المفهوم المعاصر لقضية الشكل والمضمون ، فإن أغلب النقاد الآخرين فصلوا بين اللفظ والمعنى ، ونظروا اليهما في صورتهما الجزئية ، وتساوى في ذلك أنصار اللفظ ودعاة المساواة بينهما ، حيث أن اهتمامهما في الحقيقة لا يقف عند عنصر دون الآخر ، وانما كانت إشادتهم واهتمامهم أكثر ميلا الى أحد العنصرين .

وعلى كل فإن الإشكالية ذاتها انتقلت الى النقد العربي الحديث بصورة لا نكاد نلمس فيها تغييرا أو اختلافا لما رأيناه عند النقاد القدامى ، رغم تأثر قسم منهم بالثقافة الغربية ومحاولتهم الاستفادة منها . فالنقاد الكلاسيكيون الذين اتجهوا الى إحياء التراث النقدى عند العرب ساير معظمهم الاتجاه اللفظي الذى يغلب جانب الصياغة الفنية على المعاني والأفكار . وإن كانت دلالة المصطلحات أخذت منحى جديدا ، حيث لم يعد الاهتمام يتجه الى اللفظ المفرد من حيث جزالته وفصاحته ـ كما هو الأمر عند النقاد القدامى ـ بل اتجه نحو الصياغة بوصفها أساس التعبير الفني . يقول مصطفى صادق

1 ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء . دار الثقافة ، بيروت . د . ت . مج 1 ، ص12 وما بعدها الى ص 38 .
2 ـ ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده . تح ، مفيد محمد قميحة . دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1/ 1983 ، ص19 .

الرافعي (1880 ـ 1937م) : " إن الناصية في فصاحة هذه اللغة ليست في ألفاظها، ولكن في تركيب ألفاظها، كما أن النبرة والطرب ليست في النغمات ولكن في وجوه تأليفها، وهذا هو الفن كل الفن في الأسلوب " . (1) والواقع أن هذا التحديد لم يتجاوز الجانب التنظيري فقد بقي النقد التطبيقي يدور في فلك الألفاظ المفردة وصحتها من حيث اشتقاقها واستعمالها لغويا أو نحويا . والعائد الى كتابات مصطفى صادق الرفعي وغيره من النقاد الكلاسيكيين يكتشف ذلك بسهولة ووضوح . بل إن أحمد حسن الزيات في كتابه " دفاع عن البلاغة " نجده ، ينقل كلام أبي هلال العسكري الذي يجعل المعاني مطروحة ومعروفة عند الجميع، ومن ثم فالقيمة عنده هي في جودة اللفظ ، حيث يذهب الزيات الى تأييد هذا القول والاحتجاج له بقوله : " وليس أدل على أن الشأن الأول في البلاغة انما هو لرونق اللفظ وبراعة التركيب ، من أن المعنى المبذول أو المرذول أو التافه قد يتسم بالجمال ويظفر بالخلود إذا جاد سبكه وحسن معرضه " . (2) وهو لا يكتفي بذلك بل يلجأ الى تأكيد قوله بإيراد أقوال بعض الأدباء الفرنسيين الذين يرون الجمال الفني في اللفظ مثل فلوبير، الذي يرى أن " العناية الدقيقة بالعبارة سبيل الى إجادة التفكير وإحسان التخيل " . (3) ويعقب بعد ذلك على أقوال من استشهد بهم قائلا : " هؤلاء ومن لف لفهم من أنصار الصياغة أقرب الى الصواب " . (4)

واذا كان الاتجاه الكلاسيكي بصفة عامة يغلب كفّة الصياغة الفنية ويرى أنها الأساس في كل بناء أدبي لأنها مجال البراعة وإبراز القدرة على التعبير عن المعاني ، فإن النقاد المتأثرين بالثقافة الغربية وبخاصة الرومانسية منها قد حاولوا النظر الى القضية بمنظار يجمع بين اللفظ والمعنى باعتبار الألفاظ أكسية لمعانيها ، فالثوب لا يكون جميلا الا اذا كان على قدر الجسم لا يزيد عنه ولا ينقص عليه ، وهو ما يؤكد استمرارية النظر الى اللفظ والمعنى كشيئين منفصلين ، الشيء الذي يسمح بتغليب جانب على آخر . ولعل مدرسة الديوان تلتقي في موقفها من القضية مع مدرسة المعنى في النقد العربي القديم التي ترى أن اللفظ في خدمة المعنى . ومن ثم نجد إبراهيم عبد القادر المازني يصرخ في وجه المتشبثين بالشكل وزخرفه ، قائلا : " أليس أحدنا بمحذور إن هو صرخ بمن سائح اليأس خاطر ، ياضيعة العمر ! أقص على الناس حديث النفس ، وأبثهم وجد القلب ونجوى الفؤاد ، فيقولون ما أجود لفظه أو أسخفه ! كأني الى اللفظ قصدت ! وأعجب فهل عيونهم مرآة للحياة تريهم، لو تأملوها ، نفوسهم بادية في صقالها فلا ينظرون الا الى زخرفها والى إطارها ، وهل هو مفضض

1ـ مصطفى صادق الرافعي : تحت راية القرآن . دار الكتاب العربي بيروت لبنان .ط7/ 1974 ص19 .
2ـ أحمد حسن الزيات : دفاع عن البلاغة . عالم الكتب ، القاهرة .ط2/ 1967 .ص. 40 .
3 ـ م . ن . ص . 79 .
4 ـ م . ن . ص . ن .

أم مذهب ، وهل هو مستملح في الذوق أم مستهجن ؟ وأفضي إليهم بما يحس أحدهم التماسه من حقائق الحياة فيقولون لوقلت كذا بدل كذا لأنيا الناس مكان ذلك ! مالهم لا يحيون البحر بأمواجه شطآنه وكثرة صخوره ؟ . ياضيعة الحمر!![1] " . فالمازني كصاحبيه عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري يولي أهمية للمعنى ويرى أنه الأصل . "فالألفاظ ليست الا واسطة للأداء فلا بد أن يكون وراء ها شيء ، وأن المرء يرتب المعاني أولا في نفسه ثم يحذو على ترتيبها الألفاظ وأن كل زيادة في اللفظ لاتفيد زيادة مطلوبة في المعنى وفضلا معقولا فليست سوى هذيان يطلبه من أخذ عن نفسه وغيب عن عقله ..[2] " . إن مدرسة الديوان تنظر الى الألفاظ بوصفها رموز للمعاني والمشاعر والأفكار ، وبذلك فهم لا يولون أهمية للألفاظ مادام الأصل عندهم هو المعنى الذي تؤديه تلك الألفاظ فالمهم هو التعبير عما يختلج في الصدر من معان . ومع ذلك تبقى الصياغة والتأليف الأساس الذي يتم به الإبلاغ والتأثير ، ومن ثم كانت العلاقة بين اللفظ والمعنى في مفهومهم النظري مبنية على عدم إمكانية فصل أحدهما عن الآخر ، رغم تقدم المعنى على اللفظ وأسبقيته من الناحية الزمنية ، وارتباط وجود هذا الأخير بوجود المعنى .

وقد ذهب محمد مندور في مرحلته النقدية الأولى الى تغليب اللفظ والانصراف الى المفاهيم الأدبية الفنية الصرفة التي نادى بها الرمزيون وجماعة " الفن للفن " ، وغيرهما . حيث رأى أن اللفظ في العمل الأدبي " لا يستخدم للعبارة عن المعنى بل يقصد لذاته . إذ هو في نفسه خلق فني[3] " ، يقصد منه "الى خلق صورة رائعة لا الى أداء فكرة[4] " . ومن ثم اتجه الى نقد مقولة ابن قتيبة التي سبق أن أوردناها ، فرأى أن مادة الشعر "ليست المعاني الأخلاقية كما أنها ليست الأفكار ، وأن من أجود ، مايمكن أن يكون مجرد تصوير فني ، كما أن منه ما لا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزا بالغ الأثر قوي الإيحاء ، لأنه عميق الصدق على سذاجته[5] " . وهو يستشهد على ذلك بأبيات للشاعر العربي ذي الرمة (ت. 735م) يصور فيها حالته النفسية . إذ يقول :

عشية مالي حيلة غير أنني	بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده	بكفي والغربان في الدار وقع

فيرى أن "في هذه الصورة الجميلة الصادقة ، صورة شاعر أصابه الحزن بالذهول ، فجلس الى الأرض مذهولا يائسا يخط ويمحو الخط بأصابع شرد عنها اللب ، فأخذت تعبث بالرمال ، وفي الغربان الواقعة بالدار رايلا الجو أسى ولوعة[5] " ، مايغني عن كل معنى يريده ابن قتيبة . وكان

---

1 ـ ابراهيم عبد القادر المازني : حصاد الهشيم ، دار الشروق ، بيروت ، 1976 ، ص. 187 .

2 ـ عباس محمود العقاد ، وابراهيم عبد القادر المازني : الديوان في الأدب والنقد ، مطبوعات دار الشعب ، القاهرة ، ط3/ د . ت ، ص. 104 .

3 ـ د . محمد مندور : في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، 1973 ، ص. 123 .

4 ـ م . ن . ص . ن .

5 ـ م . ن . ص . 128 .

6 ـ م . ن . ص . ن .

بمحمد مندور لا يفرق بين المعنى الشعري والمعنى المعجمي رغم إشارته الى " الصياغة الفنية التي تغاير اللفظية " ، والى الأسلوب العقلي أو العلمي الذي لا يقصد من اللفظة فيه غير التعبير عن المعنى ، خلافا للأسلوب الفني الذي تمثل فيه اللفظة العنصر الجمالي المجسد للأحاسيس والأفكار . وقد تطورت نظرته في هذه المرحلة ذاتها ، حيث أصبح لا يميز في نقده بين الصياغة والمعاني ، ويرى "أن الأسلوب الفني الجيد هو ذلك الذي يصدر عن صاحبه ، وقد سكنت الفكرة وسكن الإحساس الى طرق أدائها — حقيقة كانت أم مجازية — سكونا طبيعيا ، حتى لتحس بأن الفكرة والإحساس قد ولدا مجسمين في العبارة ، فلا تدري أفطن الكاتب الى الصورة أولا ، أم الى موضوعها ، أخلق الموضوع الصورة ، أم خلقت الصورة الموضوع" (1) . فهو يرى أنهما متكاملين بصورة لا يمكن فصلهما فيها . إذ يقول : " وأنا أميز بين التجربة البشرية وصياغتها بالصدر حرج ، وذلك لأننا مضطرون الى هذا التمييز اضطرارا ، وإن كان الواقع أن بين العنصرين تداخلا قويا ، يكاد يكوّن وحدة في كثير من الأحيان " (2) . وبالتالي كانت الصورة والموضوع عنده ، كما يقول يشبهان شفرتي مقص حيث لا يمكن معرفة أي الشفرتين أقطع .

وكما هو واضح فإن محمد مندور قد ابتعد — نوعا ما — عن استعمال مصطلحي اللفظ والمعنى ، واستبدلهما باستعمال التجربة والصياغة آنا والصورة والموضوع آنا آخر . وإذا كان مصطلح الصورة يقترب — شيئا ما — من الشكل فإن مصطلح الموضوع يختلف عن المضمون . ذلك أن الموضوع كما يقول أرنست فيشر : "غالبا ما يكون مشدودا بالمعنى ، الا أن ذلك ليس هو الشيء نفسه . إن فنانين أو أديبين يستطيعان تفسير ومعالجة موضوع بطريقة متباينة ، بحيث لا يكون لأثريهما كثير مما هو مشترك بينهما . إن اختيار الموضوع لشيء هام جدا بالطبع ، وهو يسمح لنا غالبا بأن نحدد موقف الفنان أو الكاتب . . غير أن المواضيع ذاتها يمكنها أن تتحمل محتوى متباينا تمام التباين . فالموضوع وحده لا يحدد شكلا خاصا ، ولكن المحتوى والشكل أو بعبارة أخرى ، المدلول والشكل يتحدان بشكل وثيق في تفاعل جدلي . ولا يمكن أن يصبح الموضوع محتوى إلا من خلال موقف الفنان ، ذلك لأن المحتوى لا يشكل ما عرضه الفنان وحسبه ولكن يشكل أيضا الطريقة التي قدم بها هذا الشكل وضمن أي سياق ، كما أنه يشير الى درجة الوعي الاجتماعي والفردي فيه" (3) . إن الموضوع في العمل الأدبي بعيد كل البعد من أن يكون هو مضمون العمل الأدبي ولا يمكن له تحديده . حيث أن موضوعا ما يمكن أن يعالج بشكل قصيدة شعرية أو بشكل قصة أو رواية أو ما الى ذلك . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الموضوع ذاته قد يعالج بكيفيات متباينة ومتعارضة أحيانا . فالثورة الزراعية مثلا يمكن أن تكون في عمل صورة للعدالة الاجتماعية ، ولما تبذله الدولة من أجل إخراج الإنسان الريفي من

---

1 — د . محمد مندور : في الميزان الجديد . ص. 195 .
2 — م . ن ص . 132.
3 — أرنست فيشر : ضرورة الفن . ص. 160 .

آفة الفقر والجهل والتخلف . وقد تكون في عمل آخر صورة لاستغلال السلطة لنفوذها في التعدي على أملاك الغير ونزعها منهم بطريقة غير شرعية ومخالفة للعرف والتقاليد ، وبالتالي فهي تزييل الحواجز الاجتماعية التي يقرها المجتمع الطبقي بعلاقاته الإقطاعية المترسخة ، ويدافع عنها من أجل استمرارية وجوده . ومن ثم فإن تصنيف الأعمال الأدبية لا يتم على أساس موضوعاتها ، لأن هذه الأخيرة لا تخلق الشكل الفني الذي يجعل من العمل المنتج أثرا فنيا ، وإنما تحدده المواد التي تدخل في تكوينه ، أوما يسميه النقاد بالمحتوى الذي هو ليس بالمضمون أيضا .

وعلى كل فإن للموضوع أهميته في بناء العمل الفني من حيث وحدته وارتباطه بحاجات العصر والقضايا الحيوية للإنسان . وإن كانت قيمته تبنى على أساس المحتوى الذي يجسد الأديب به رؤيته في عمله الفني ، والغاية التي يطمح الى تحقيقها من وراء ذلك . فالمحتوى هو نتاج العلاقة أو التفاعل بين الموضوع كشيء خارجي وبين ذاتية الأديب الواعية التي تقوم بانتقاء الموضوعات الحياتية المهمة، وتحويلها الى محتوى للعمل الأدبي المبدع المجسد لموقف الفنان من الحياة والواقع .

أما مصطلح " الصياغة " الذي يستعمله محمد مندور وكذلك محمود أمين العالم وغيرهما من النقاد الآخرين للدلالة على الشكل فهو يختلف عن هذا الأخير لأن الشكل ليس هو اللفظ ولا الصياغة ، وإنما "هو البناء الفني المتكامل الذي تعتبر الألفاظ مادته بالنسبة للأدب"(1) . وفي ضوء ذلك تكون الصياغة والألفاظ وكذلك المحتوى والمعاني من مكونات الشكل ، بحيث لا يمكن أن يوجد شكل أدبي ما دون وجود هذه العناصر الأساسية التي تسهم في خلق الشكل الفني للعمل الأدبي . وبالتالي فإن الشكل لا ينفصل عن المحتوى لأنه يمثل العنصر المكمل والمجسد له . وإن كانت علاقته بالمحتوى تبقى نسبية ، لأن محتوى العمل الأدبي هو الذي يحدد بصورة مباشرة عناصر البناء الفني .

ونتيجة لما سبق ذكره لا يكون المضمون كما يذهب بعض النقاد المعنى أو الموضوع أو المحتوى أو المادة ، لأن هذه العناصر باختلاف دلالاتها لا تعكس الرؤية الشمولية للعمل الأدبي فهي لا تعدو أن تكون مجرد أجزاء تسهم إلى جانب عناصر أخرى فنية موضوعية وذاتية في خلق العمل الأدبي وتحديد الشكل الفني له . ومن ثم فإن المضمون هو نتاج الشكل النهائي والنظرة الكلية للعمل الأدبي ، أو بمعنى آخر هو ما يتولد في ذهن القارئ من أفكار وأحاسيس وتجارب نتيجة لإدراكه واستيعابه للعمل الفني كوحدة متكاملة بكل حيويتها وحركتها المعبرة . وانطلاقا من ذلك لا يكون هناك محتوى وصورة أو لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون ، بل هناك شيء واحد هو العمل الأدبي بأبعاده المختلفة التي تتجمع في نفس الأديب الفنان فيصورها بعبارات يتسم بها عمل نموذج أدبي . والقارئ لا يستطيع أن يتصور مضمون هذا النموذج

1 ـ د . محمد عبد السلام كفافي : في الأدب المقارن . دار النهضة العربية، بيروت .ط1 / 1972 ص96.

بدون قراءته واستيعابه له . وهو لا يستطيع كذلك أن يتصور شكله ومحتواه دون أن يقرأه أيضا ، لأن العمل الأدبي شيء واحد متلاحم . ومتى عرفنا ذلك أدركنا أننا عندما نقول الشكل لا نقصد المبنى بل نقصد به جميع مستويات العمل الإبداعي بما في ذلك المحتوى أو الجانب الدلالي المحتوى ، وهو العناصر التي تتحد فيما بينها من خلال قدرة الأديب الإبداعية لتشكل عملا أدبيا ما يوحي بمضمون ما ناتج عن موقف الأديب تجاه قضية معينة يعكسها في عمله الإبداعي . ومن ثم فإن الاهتمام بالمضمون يعني الاهتمام بالشكل وعناصره . وتبقى قيمة المضمون نسبية تختلف من قارئ الى آخر باختلاف المستويات المعرفية والقدرات على النفاذ الى جوهر تجربة الأديب بدل الاكتفاء بالدلالات السطحية المباشرة التي تحملها الألفاظ . إن العمل الأدبي الجيد لا يقاس بما تحمله ألفاظه من معان سطحية مباشرة ، وانما بما تثيره تلك الألفاظ والصور في نفس القارئ من إيحاءات تسهم في تحديد المعنى الكلي للعمل الأدبي ، والإيحاء بمضمونه . فالأعمال الفنية كلها مهما بدت شكلية بالمعنى السلبي الذي يحصر الشكل في الصياغة والألفاظ دون المحتوى هي ذات مضامين . ولكن هذه المضامين تبقى مختلفة من مدرسة أدبية الى أخرى ، وفق فلسفتها ورؤيتها الفكرية والفنية للواقع والحياة . وكلما كان مضمون العمل الأدبي متسما بالغموض كان الاختلاف في الحكم عليه من قبل القراء والنقاد أكبر وأوسع ، وبخاصة إذا لم يرتبط بالواقع كمصدر للعمل الإبداعي .

وكما يبدو فإن هذا الطرح الأخير لإشكالية الشكل والمضمون وعلاقاتهما بالعناصر الأدبية الأخرى يمكن له أن يسهم في إزالة بعض اللبس الذي يحتوي هذه القضية في النقد العربي المعاصر ، خاصة أن معظم النقاد الواقعيين ما يزالون ينظرون الى القضية بمنظار لا يختلف في كثير من عناصره مع الاتجاهات النقدية التقليدية التي تنظر الى الشكل والمضمون بوصفهما يشكلان عنصرين متميزين في العمل الفني ، ومن ثم تنجر الى الخلط في استعمال المصطلحات دون تحديد لدلالتها .

إن المتتبع لهذه القضية في النقد العربي المعاصر يلاحظ أنها قد ارتبطت بظهور الواقعية في النقد العربي ، حيث أخذ النقاد الواقعيون يوضحون أسس النقد الواقعي ورؤيتهم للأدب انطلاقا من أن العمل الأدبي انعكاس حي لواقع الحياة الإنسانية المتسمة بخاصية التغير والتبدل الدائمين . ولعل ما كتبه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في ردهما على مقال الدكتور طه حسين الذي نشر بجريدة "الجمهورية" في شهر مارس سنة 1954 تحت عنوان " صورة الأدب ومادته " ، يعد بداية لمعركة فكرية وأدبية بين أنصار الشكل وأنصار المضمون . لقد ذهب طه حسين الى القول بأن اللغة هي صورة الأدب وأن المعاني هي مادته [1] ، وأنهما "شيئان لا يفترقان أو هما شيء واحد إذا شئت" . وقد

---

1 ـ د . طه حسين : خصام ونقد . دار العلم للملايين ، بيروت ، ط6/1975 ، ص 87 .

أضاف اليهما عنصرا ثالثا يلزمهما ولا ينفصل عنهما وهو "عنصر الجمال" . والواضح أن طه حسين رغم تأكيده على المستوى النظري لصحة الفصل بين مايسميه "صورة الأدب" "ومادته"، فإنه في الجانب العملي يقوم بهذا الفصل ويثبته . بل إنه في كثير من الأحيان لا يخرج عما قاله النقاد القدامى في تأكيده للثنائية البلاغية القديمة . فقد وحد بين المصطلحات القديمة والحديثة ، ولم يخرج في تحديد دلالتها من النظرة الجزئية التي تنظر الى العمل الأدبي بوصفه مجموعة ألفاظ ومعان ، بدلا من النظرة الكلية التي تنظر الى العمل الأدبي في صورته الكلية الشاملة والمتكاملة . لذلك نجده في دراسته لهذه القضية يتجه نحو البحث عن "عنصر الجمال" في العمل الإبداعي ، مبينا "أن في الشعر جمالا فنيا خالصا يأتيه أحيانا من قبل اللفظ ، وأحيانا من قبل المعنى ، وأحيانا من قبلهما جميعا"[1] . ولا شك أن هذا القول لا يعدو أن يكون ترديدا لأفكار ابن قتيبة وضروب الشعر عنده . ومن ثم كان دور النقاد الواقعيين توضيح هذه الإشكالية ، والدفاع عن مفهومهم لطبيعة العلاقة بين صورة الأدب ومادته ، أو بين صياغته ومضمونه ، حسب ماذهب اليه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس اللذان رأيا "أن قصر الصورة على اللغة ، وقصر المادة على المعاني لا يكشف عن إدراك سليم لحقيقة الظاهرة الأدبية ، ذلك أن اللغة أداة من أدوات الصورة . فإن قصرنا الصورة على اللغة فقد تحدثنا لا عن الصورة بل عن الأسلوب . إن (الأسلوب الشائق الرائق الذي يحسن موقعه عند سامعه) ليس صورة للأدب ولا صياغة له ، بل هو مظهر خارجي أو أداة من أدوات الصورة . وكذلك شأن المعاني ، فليست مادة للأدب بل إحدى أدواته كذلك . فلو قدمت لنا جملة جميلة رائعة شائقة تحفل بمعنى (لم يسبقه إليه أحد) ، لما كان في هذا وحده دافع الى أن نعدها من الأدب ، فالمعاني كالألفاظ ، سواء بسواء ، وسائل وأدوات لما هو أجل وأعظم"[2] . ومن ثم فإن مصطلحي اللفظ والمعنى الشائعين في النقد العربي القديم لا يفيان بالغرض المقصود ، إذ لو كان الشكل في الأدب "هو اللفظ لكان الشكل في التمثال هو الحجر والشكل في الصورة مادة الأصباغ واللوحة المشتملة على الصورة . وليس هذا صحيحا على الإطلاق"[3] . وكذلك الأمر في المضمون الذي هو ليس بالطبع "المعنى" الذي تحمله تلك الألفاظ .

وعلى كل فإن الإشكالية إن كانت قد اتضحت ــ نوعا ما ــ على مستوى المصطلحات النقدية ، فإن العلاقة بين المصطلحين ما تزال تثير جدلا ، لاسيما وأن النقاد الواقعيين يولون أهمية للمضمون الاجتماعي ، وإن كان ذلك لايعني أبدا إهمالهم للشكل ، رغم ما قد توحي به بعض عباراتهم النقدية من تركيز على المحتوى وجعل حركة التفاعل بينه

---

1 ــ د. طه حسين : من تاريخ الأدب العربي . دار العلم للملايين ، بيروت ، ط4/1981 ، مج 1 ، ص64 .
2 ــ محمود أمين العالم و عبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية ، ص42 .
3 ــ د. محمد عبد السلام كفافي : في الأدب المقارن ، ص96 .

وبين الشكل شبيهة بحركة تطور المجتمع . فالجميع يكاد يتفقون على أهمية الصياغة الفنية ودورها في إبراز المضمون الفكري والاجتماعي، حتى أن محمود أمين العالم أحد أقطاب المدرسة الواقعية في النقد العربي المعاصر يذهب الى القول بأن "المشكلة ليست مشكلة موضوع بقدر ماهي مشكلة صياغة فقد يسمو الموضوع وقد يسف، ولكن يبقى العمل الشعري عملا شعريا وتبقى الظاهرة التعبيرية ظاهرة فنية . وقد اختلف أيديولوجيا مع شاعر وأرفض مذهبه في الحياة وأتهم فهمه لها بأنه فهم رجعي فيه ردة ونكوص .. ومجافية لتطور الواقع الإنساني كما أفهمه ، ولكن تبقى له عندي صياغته الفنية جليلة رائعة . وقد اتفق أيديولوجيا مع آخر يتماشى مذهبه في الحياة مع مذهبي ، ولكن قد اتهم صياغته الفنية بالتفكك والتجانف وعدم الاتساق ، بل قد أرفضه كشاعر فنان وإن رضيت بلونيه المذهبي الإنساني" [1] إن الصياغة في نظر محمود أمين العالم تعد الأساس في تجسيد المضمون وتحقيق الأثر الفني . وهي المقياس المميز للعمل الأدبي عن غيره من الأعمال الأخرى، لذلك فإنه من الطبيعي أن نجد معظم الاتجاهات الفنية والنقدية الحديثة تلح على تقديم الشكل فيما يخص الأعمال الأدبية لأنه أساس وجود العمل الفني . يقول أرنست فيشر: "إن تركيز انتباهنا على المحتوى ، وإرجاء الشكل الى مرتبة القضايا الثانوية لضرب من العبث ذلك لأن الفن لا يقوم على تقديم الشكل ، والشكل وحده هو الذي يجعل من الشيء المنتج أثرا فنيا . إن الشكل الأثر الفني ليس شيئا عارضا ، كيفيا ، أو غير ضروري أكثر مما هو شكل الجسم البلوري . فقوانين الشكل وشروطه هي تحقيق سيطرة الإنسان على المادة ، ففيها تتحفظ التجربة المنقولة ، ويجد كل تحقيق عملي صيانته فيها ، فهي النظام الضروري للفن وللحياة" [2] . وهذا لا يعني إهمال المحتوى أو المضمون ، وإنما النظر الى الشكل على أساس أنه يمثل هيكل العمل الفني وبدونه يفقد العمل وجوده واستمراريته ، بحيث يغدو الشكل مضمونا والعكس صحيح . أو كما قال هربرت ماركوز في كتابه "البعد الجمالي" : "إن الشكل الجمالي لا يناقض المضمون ولو جدليا ، ففي العمل الفني ، يغدو الشكل مضمونا ، والعكس بالعكس" [3] . فالعلاقة بينهما تنهض على التفاعل والتداخل ولا يمكن النظر الى أحدهما منفصلا عن الآخر .

إن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس يذهبان في ردهما عما كتبه طه حسين عن "صورة الأدب ومادته" الى مسايرته في القول بأن "الأدب صورة ومادة" غير أنهما حاولا تجاوز تعريفه وتعريفات النقاد القدامى بالقول أن صورة الأدب "ليست هي الأسلوب الجامد، وليست هي اللغة ، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته

---

1 ـ محمود أمين العالم : (مستقبل الشعر العربي) ، مجلة "المقتطف" أغسطس 1949 ، ص. 163 .

2 ـ أرنست فيشر: ضرورة الفن ، ص. 185 .

3 ـ ماركوز هربرت: البعد الجمالي . تر. جورج طرابيشي ، دار الطليعة، بيروت ، ط1 / 1979 ، ص55 .

وابراز مقوماته . ونحن لا نصف الصورة بأنها عملية ، مشيرين بذلك الى الجهد الذى يبذله الأديب فى تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها فى داخل العمل الأدبى نفسه ، فهى حركة متصلة فى قلب العمل الأدبى ، تتبسر بها فى دوائره ومحاوره ومنعطفاته ، وتنتقل بها داخل العمل الأدبى من مستوى تعبيرى الى مستوى تعبيرى آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبى كائنا عضويا حيا"(1) . وفى ضوء ذلك تصير علاقة الصورة أو الشكل بالمحتوى وبالمضمون علاقة جدلية ، فلا ندرى كما يقول محمد مندور : "أفطن الكاتب الى الصورة أولا ، أم الى موضوعها ، أخلق الموضوع الصورة أم خلقت الصورة الموضوع"(2) .

أما مادة الأدب عندهما فـ"هى أحداث لا بمعنى حيث أنها أحداث وقعت بالفعل ، ويشير العمل الأدبى الى وقوعها ، بل هى أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبى نفسه ، ويشارك التذوق الأدبى فى وقوعها وتحققها ، وهى بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضى بعضها الى بعض إفضاء حيا لا تعسف فيه ولا افتعال"(3) . ونتيجة لذلك تكون الصورة فى مفهومهما هى "جماع هذه العمليات المفضية ، هى هذه الحركة النامية المتجهة — فى داخل العمل الأدبى — بين أحداثه لابرازها وربطها بالعناصر الأخرى التى يتكامل بها البناء الأدبى ، وعلى هذا فالمعانى وحدها قيم متحجرة لا تصلح مادة للعمل الأدبى ، بل هى وسيلة من وسائله المختلفة لتحقيق أحداثه وخلق ارتباطاته المتكاملة"(4) . وكما هو واضح فإن مفهومهما للصورة والمادة يلتقى مع تحديدنا السابق لمفهومي الشكل والمضمون حيث يتحد مفهوم الصورة عن المعنى البلاغي الجزئى ليصير رمزا للعمل الأدبى فى صورته الكلية المشكّلة للمادة أو المضمون . وبذلك يقدم الناقدان مفهوما جديدا لإشكالية الشكل والمضمون بعيدا عن المفاهيم التقليدية المبنية على "المزاوجة" و "الثنائية" التى تفترض أن لكل من الصياغة والمضمون وجودا مستقلا عن وجود الآخر فى دلالته ومعناه ، وإن اتصل به فى واقعه العملى البنائى"(5) . وهما بذلك يقومان بالتمييز بين الأدب التقليدى المنفصل عن حركة الحياة وبين الأدب الجديد الذى يدعوان إليه والمرتبط بالمجتمع وقضاياه . وهو ما يوضح كما يقول حسين مروة أسباب "التهمة التى يرددها أتباع المدرسة القديمة فى النقد والأدب ، حين يتحدثون عن الحركة النقدية الجديدة ، من أنها تحفل بالجانب الاجتماعى من العمل الأدبى أكثر من احتفالها بالجانب الفنى ، أى الشكلى ، أو الصياغى . وهنا نرى من أين تصدر هذه التهمة

---

1 — محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس : فى الثقافة المصرية ، ص. 44 .
2 — د . محمد مندور : فى الميزان الجديد ، ص. 195 .
3 — محمود أمين العالم ، . . : فى الثقافة المصرية ، ص. 45 .
4 — م . ن . ص . ن .
5 — م . ن . ص . 11 .

التصور الميكانيكي والفوتوغرافي للواقع في فنها ، لأن الفن عندها هو حصيلة العلاقة القائمة بين الذات والموضوع . فالفن يعكس الصورة المتكونة في ذهن الأديب ، أو الأثر الناتج عن معرفة حقيقة الواقع . ذلك أن الناقد الواقعي يفرق بين موضوعية الواقع وخصوصية الفن ، بحيث كما يقول الدكتور عبد المنعم تليمة : " يمكن (معرفة) الواقع ، ولكن لا يمكن (تعريفه) بصورة نهائية قاطعة، إذ أن معرفة الواقع تاريخية موقوتة ، ترتبط بمدى علمنا وفهمنا له . ولهذا فإن الواقع يبرز في كل مرحلة من مراحل التطور جوانب جديدة ومظاهر وظواهر لا تقف عند غاية ولا تحدها نهاية . وقيمة هذه النظرة أنها تعامل الواقع بأبعاده الثرية ، وتنفي عنه السكونية والثبات ، وتحرره من الجمود والسرمدية ، وتتصوره في صيرورة وتغير دائمين ، وتجعل للذات فعالية إزاء الموضوع ، فلا تضحي بها في سبيل الوصول الى قوانين نهائية "[1] . وعلى هذا الأساس يكون دورا لانعكاس ليس في إبراز براعة الإتقان التصويري ، ولكن في تقريب الموضوع الفني ومحتواه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والتاريخي . وبما أن الأديب الواقعي لا يقدم الواقع كما هو ، ولا يحد عمله الإبداعي صورة فوتوغرافية له ، وإنما يقوم بعملية إعادة إنتاج الواقع وتفسير أحداثه وفق الرؤية الفكرية والفنية الخاصة ، فإنه مطالب بامتلاك الوعي القادر على فهم متغيرات الواقع ومتطلباته الحضارية ، وإلا وقع في مأزق "الذاتية الرومانسية" التي تفقده فاعليته ، وتبعده عن الإدراك الصحيح لحقيقة الواقع وصيرورته .

إن الواقع كما يذهب الدكتور عبد المنعم تليمة " ليس طبيعيا ، بل هو طبيعي واجتماعي . وما هو قائم — موضوعيا — خارج الوعي الإنساني ، مستقلا عنه ، إن هو الا (المادة) . أما الواقع فهو أكثر شمولا وتعقدا وغنى ، لأنه ينتظم — بجانب ما هو مادي موضوعي — الوجود الإنساني ينتظم علاقة الإنسان بالإنسان . وعلاقة الإنسان بالطبيعة . وهذا الواقع ليس ثابتا ، بل هو في تطور دائب . وأساس تطوره فعالية الإنسان وعمله الواعي المهدف بغاياته . وإن الذي يحدد (صورة الواقع) في كل مرحلة من مراحل تطوره هو خبرات الإنسان في العمل ضد الطبيعة وعلاقاته في المجتمع "[2] . لذلك فإن الأدب الواقعي يعكس الصورة الخاصة التي يجزها وعي الإنسان وحضوره في هذا الواقع الشائك المتطور ، إنه يعكس روح وجوهر حركة هذا الواقع في لحظة من لحظات تطوره ، وذلك وفق رؤية الأديب للواقع وتصوره له . وبما أن معرفة الواقع قضية نسبية تاريخية لارتباطها بالتطور الاجتماعي والتقدم العلمي من ناحية وبدرجة الحساسية والوعي وقوة الإدراك لدى الفنان ، وبمدى امتلاكه قدرة الخلق والتصوير التي تميزه عن غيره من ناحية أخرى ، بحيث يكتشف في كل مرحلة من مراحل التطور جوانب معرفية جديدة ؛ فإن صورة الواقع المنعكسة في الفن هي أيضا نسبية ومتغيرة لارتباطها بحركة الواقع . ورغم أن الوعي قد يسبق — في مرحلة من مراحل تطور المجتمع — الوجود ويوجه

---

1 — د . عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص . 209 .
2 — م . ن . ص . ن .

حـركته نحو التغيير ويقـود ه إليه "(1).

إن الأدب إذ يعكـس صـورة الواقع الاجتماعى من خلال وعي الأديب لأحداثه وجوهـر حركته ، فإنه يـؤكد ارتباط الأدب بذلك الواقع وبتلك اللحظة التاريخية التى أنتـج فيهمـا ، وإن كان الأديب يسعى بعمله الإبداعى الى جعل تلك اللحظة التاريخية من لحظات الإنسانية التى تتجـاوز الحـدود الزمنية والمكانية . حيث يقوم بإعادة خلق هذا الواقـع التاريخى الظاهره وتحويلـه الى واقع فنّي مستقلي مـؤثر ، دون أن يفقد عمله الإبداعى طبيعته الواقعيـة التـى تربطـه بواقع اجتماعي تاريخي معين .

إن ارتباط نظرية الانعكاس بالفلسفة المادية الماركسية قد جعلها تعرف فى النقد الواقعي مسارين مختلفين ، وذلك انطلاقا من اختلاف قراءات النقاد وتغايرر ؤيتهـم "لطبيعـة الماركسية باعتبـارها تصـورا ماديـا للعالم والإنسـان ، ويتحـدد هذا التغايـر فى مستويين : مستـوى يعمـد الى تغليب الموضوع على الذات من حيث الجـذره وهو مايمكـن تسميته (بالماركسيـة الأرثوذكسية) . ومستوى يعمد الى خلق وحـدة جدلية بين الذات والموضوع ، وهو مايمـكننا تسميته (بـالماركسية المتجاوزة)"(2).

إن الماركسية التقليدية أو الأرثوذكسية ـ كما يسميها بعض النقاد ـ ترتبط بالفتـرة الستالينية التى اتجهـت فيها الكتابات الأدبية والنقدية الى تغليب الموضوع على الذاته وتحويل الالتـزام الى نـوع من الإلزام . الشيء الذى أفقد العملية الإبداعية خصوصيتها . وقادها الـى الحتمية الصمـاء التى " تجعل الوعي مجرد نتاج للدعامة الاقتصادية دون أن يكون لـــه أو لنتاجاتـه أثـر على تلك الدعامـة "(3). وبالتالى فهى تحصر قوى الإنتـاج فى الجانب المادى فحسب، وتنظـر الى ظاهرة الوعي نظـرة مادية . بينما تعمـل "الماركسية المتجـاوزة" على تجاوز تلـك المـرحلة بمفاهيمها الفكرية والفنية والعودة الى الأصـول الماركسية ومحـاولة تجاوزها أيضـا انطلاقا من استيعابها وفهمها ، ثم الإضافة إليها وفق تطـور الحركـة التاريخية . ومن ثم تذهب "الماركسية المتجاوزة" الى القول بنسبية العوامـل المحـددة للظواهـر الاجتماعية، وأن الحقيقة الاجتماعية هى وليدة تفاعـل مجموعة عناصـر مـع بعضها ، وهى تتمثل فى قـوى الإنتاج المادية والبنية الاجتماعية بما فيها علاقات الإنتاج ، والوعي الحقيقى بما فيه الفردى والجماعى ، وانطاجاته، ثـم الايديولوجية أوالبنية الفوقية التى تأخـذ صـورة العقيدة ، وتعكس الوعي المشوه "(4). ومن ثم فهى لاتهمـل أىعنصـر من هذه العناصـر الأربعة ، ذلك أن كل واحد منها يسهم فى تحقيـــق الوحدة الكلية للديناميـة الاجتماعيـة . على الرغم من أن الصـراع فى غالبيتـه يـدور بيـن

---

1 ـ د . عبد المنعم تليمـة : مقدمة فى نظرية الأدب .ص. 212 .

2 ـ كريم الوائلى : المواقف النقدية بين الذات والموضوع .ص. 131 .

3 ـ صلاح مخيمر ، وعبده مخائيل (اعداد) :فى الاشتراكية العربية، ماركس بعد ضالماركسية . الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة . 1964 .ص. 22 .

4 ـ م . ن . ص . 9 .

العنصرين الأوليين اللذين ينتج عنهما العنصر الثالث . فالصراع بين قوى الإنتاج المادية والنظام الاجتماعي أو علاقات الإنتاج يكشف عن الوعي الحقيقي الذى ينعكس فى الإبداع الفني . ورغم أنهما من نتاج " قوى الإنتاج المادية " فإنهما من ناحية أخرى منتجان لها . وبالتالى فـإن " قوى الإنتاج " فى حقيقتها هى مادية وروحية معا ، انطلاقا من تفاعل العناصر السابقة مع بعضها ، و"إمكانية الصراع مابين الوعي وقوى الإنتاج ، وما بين الوعي والبنية الاجتماعية"[1] .
ومن ثم فإن البنية الفوقية الأيديولوجية "تستند الى بنية تحتية ثلاثية حقيقية : فبنيتها التحتية ليست قاصرة على قوى الإنتاج وحدها ، على نحو ماتؤكده فى الغالب ماركسية رجل الشارع ، وانما هى تشمل أيضا الوعي الحقيقي ونتاجاته والعلاقات الاجتماعية"[2] . وعلى هذا الأساس نجد"الماركسية الأرثوذكسية " ترى فى العلاقات الإنتاجية أو البنية التحتية الأساس المتحكم فى وجود الإنسان الاجتماعى والمحدد لنوعية تفكيره ، بحيث ترى "أن أيديولوجية أى طبقة انما هى انعكاس لوضعها الاقتصادى وتعبير عن مصالحها الخاصة . وتنعكس هذه الأيديولوجية على نوعية الأدب الذى تنتجه"[3] . وهوماتراه الماركسية بصفة عامة ، غير أن الأرثوذكسية تركز أكثر على الجانب الاقتصادى وتهمل الجوانب الأخرى ، مما جعل نظرتها تتسم بالآلية ، فكل تغيير يمس أو يحدث فى البنية التحتية تنعكس آثاره فى تغير العلاقات الاجتماعية ، ومن ثم ينتقل الى شكل الطبقة وفكرها . بحيث تتم عملية الانعكاس بشكل آلي ، ذلك أن "الماركسية الأرثوذكسية " "حين تعالج الطبقة الاجتماعية لاتعالجها على أنها كيان مستقل دون عوامل التأثير التى عمدت الى تشكيل العوامل الإنتاجية ، كما أنها تدرك الطبقة على أساس التغاير فى أدوات الإنتاج بشكلها الآلي ، ولذلك فإن الفرد لا يمكن إدراكه الا فى إطار طبقته الاجتماعية ، غير أن الإحكام العقلى يعطى للطبقة القيمة العليا ، ويعمد الى تذويب الفرد فى إطارها"[4] . الشيء الذى يلغى دور الذات فى الكشف المعرفى ، ويجعل عملية الانعكاس تتم بطريقة آلية ، ومن منظور محايد شبيه بما رأيناه فى نظرية المحاكاة ، مما يجعل نظرية الانعكاس فى مفهوم الماركسية الأرثوذكسية لاتعدو أن تكون "مجرد استجابة طبيعية لأيديولوجية الطبقة الحاملة"[5] . وبذلك تقتصر معالجة الأديب للواقع على الجوانب السطحية الظاهرة بعيدا عن الخوض فى أعماق الواقع والبحث عن علله الخفية التى تتحكم فى ظواهره الاجتماعية .

إن نظرية الانعكاس المعرفي فى "الماركسية الأرثوذكسية" كما يرى كريم الوائلى :"قائمة على أساس طرف فاعل ـ الواقع الموضوعى ـ وطرف متلق ـ الذات المدركة ـ ويكون الدور

1 ـ صلاح مخيمر وعبده مخائيل : فى الاشتراكية العربية ، ص. 40 .
2 ـ م . ن . ص . 41 .
3 ـ كريم الوائلى : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ، ص. 135 .
4 ـ م . ن . ص . 139 .
5 ـ م . ن . ص . ن .

المعادة المبتذلة . إن هذه التهمة تصدر حقا من ذلك الفهم الكلاسيكي لعلاقة الصورة بالمادة الذى يفرغ على العمل الأدبي وجودا (مزدوجا) ذا طبيعة (ثنائية) ، ثم يقصر طبيعة الصورة على اللفظ ، ويقصر طبيعة المادة على المعنى .

هكذا اكتشف المؤلفان مصدر التهمة ، وهو كشف ذو أهمية حقا ، لأنهما بذلك استطاعا أن يردا الأمر الى نصابه ، فيوضحا أن اللفظ أو اللغة ليست الا أداة من أدوات الصورة وما هى بالصورة ذاتها ، وأن المعنى كذلك ليس هو إلا أداة من أدوات المادة فى الأدب وما هو المادة نفسها "[1] . وفى ضوء ذلك يكون سبب التهمة حسب حسين مروة هو قصور الفهم الكلاسيكى للقضية وعدم إدراكه للعلاقة العضوية بين صورة الأدب ومادته . وهو ما اكتشفته الحركة النقدية الجديدة مما جعلها تنظر الى العمل الأدبي على "أنه ليس لغة ومعانى ، بل هو تركيب عضوى يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا "[2] . وقد حاول الناقدان توضيح رؤيتهما من خلال إشارتهما لمجموعة من النماذج التى يبرز فيها تكامل الشكل مع المضمون . رغم اختلاف الموضوعات والرؤى ، وبالتالى اختلاف المضامين والصياغة . فكل منهما يكتشف من خلال تطبيقاته دور المضمون وأهميته فى بناء الشكل الفنى . ذلك أن المضمون هو أساس التطور الفنى والاجتماعى ، وأن الشكل هو الذى يحقق وجود هذا المضمون ، ولذلك فإنه قد يكون من أسباب نشر التطور أو عرقلته فى آن واحد . الا أن الدكتور غالى شكرى لم يجد فى مفهوم الناقدين لصورة الأدب ومادته شيئا جديدا أو إضافة جديدة الى الفهم القديم لطبيعة العمل الفنى ، رغم ما أثرته هذه التعريفات من رد ود فعل لدى الأدباء والنقاد . فهو يرى انطلاقا من أمثلتهما أنهما لم يخرجا عن النهج السابق ، وبالتالى فإن الاتجاه الجديد فى النقد — حسب رأيه — " يتحدث عن (الصورة) و (المادة) كشيئين منفصلين رغم تأكيده التقريرى بوحدة عضوية بينهما . كان تأكيده تقريريا لأن الوحدة التى أشار اليها تختلف عن الوحدة الديناميه فى العمل الفنى ، للدرجة التى لا ينبغى عندها أن نقول بأن هناك وحدة ، وإنما هناك عمل فني . فالتفاعل الذى يتخيله الاتجاه فى العمل الأدبى أقرب الى الحركة الميكانيكية منه الى التفاعل التلقائى ، ويبدو هذا واضحا عندما يتوهم أنه لو استحان اهرنبورغ بالصورة الأدبية لرواية جويس لتحولت أحداثه الروائية من حركة نامية صاعدة الى حركة راكدة داخل أبطاله ولجمدت الحركة وثقلت وماتت الا تجاه "[3] .

إن الدكتور غالى شكرى ينظر الى القضية من زاوية استعمال مصطلح "الوحدة" للدلالة

1 — محمود أمين العالم ... : فى الثقافة المصرية ،ص. 11 . (المقدمة بقلم حسين مروة) .
2 — م . ن . ص . 49 .
3 — د . غالى شكرى : مذكرات ثقافة تحتضر ،ص. 131 .

على علاقة الصورة بالمادة ، فيرى أن اللفظة ذاتها توحي بالانفصال من بعضهما ، وبالتالي فهو يدعو الى التركيز على العمل الفني بعيدا عن مثل هذه التقسيمات ، بحيث "لا يصبح الأدب صورة ومادة أو شكلا ومضمونا ، لأن هذين التعبيرين بلغا من التعميم درجة يستحيل معها فهم العمل الفني والعمل النقدي على وجههما الصحيح ، ولأن الفن في حقيقته مجموعة كبيرة من الخصائص المتفاعلة فيما بينها بصورة متناهية التعقيد "(1). لذلك نجده يرفض مفهوم محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس للقضية ، ويرى أنهما قد اخطأا في فهم العملية الإبداعية لكونهما " فهموا التفاعل بين الشكل والمضمون على أساس شكلي فظنوا أن نوعية الأداة الفنية تشكل نوعية المضمون . بينما الفهم الصحيح يقول ان مهارة الفنان في استخدام أية وسيلة تعبيرية يسهم بصورة ممتازة في توصيل القيمة الإنسانية للعمل الفني . وربما كان السبب الثاني هو ذاك الاعتقاد الخاطئ بأن ثمة أسلوبا واقعيا وآخر ليس كذلك "(2). والواقع أن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس لم يذهبا في نقدهما سواء في الجانب التنظيري أو التطبيقي الى القول بأن " الأداة الفنية تشكل نوعية المضمون"، بل ذهبا الى عكس ذلك بجعل المضمون الأساس في تحديد نوعية الصورة ، والعكس صحيح أيضا . لأن أي تغيير في الصورة وعناصرها يحدث تغييرا في المضمون . وهو ما يستنتج من عبارتهما "لو استعان اهرينبورغ بالصورة الأدبية لرواية جويس لتحولت أحداثه الروائية من حركة نامية صاعدة الى حركة ناكصة داخل أبطاله ، ولجمدت الحركة وثقلت وماتت الاتجاه "(3). فما دام الموضوع والمحتوى والمضمون في الرواية الأولى يختلف عنه في رواية اهرينبورغ فمن الطبيعي أن تختلف الصورتان الأدبيتان لكل منهما ، وتغيير الصور فيما بينهما يؤدي الى تغيير المضمون . كما أن الناقدين أكدا ما ذهب اليه الدكتور غالي شكري في اعتبار قدرة الفنان في استعمال الوسائل التعبيرية من أهم عناصر تشكيل العمل الفني ، واستعمالهم لمصطلح الصياغة كمقابل للشكل يدل على ذلك .

ولعلنا لا نشارك الدكتور غالي شكري فيما ذهب إليه من "أن الشخصيات السالبة والموجبة في المجتمع الانساني ليست إلا (خامة) بالنسبة للأدب ، لا تملك التأثير في قيمة الجمال الفني أو نوعية المضمون الانساني . لأن هذه جميعا تعتمد بصورة نهائية على نوعية الفنان نفسه "(4). ذلك أن ناقد الأدب يدرس تلك الشخصيات ضمن الوجود الكلي للعمل الأدبي . ومن ثم فإن حكم عبد العظيم أنيس على شخصية "علي طه " في رواية نجيب محفوظ "فضيحة القاهرة" يدخل ضمن وظيفتها في العمل الأدبي . هذه الوظيفة التي أراد لها

1 — د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص . 134 .
2 — م . ن . ، ص . 131 .
3 — محمود أمين العالم ... : في الثقافة المصرية ، ص . 46 .
4 — د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص . 132 .

الكاتب أن تكون بهذه الصورة المجسدة فى شخصية "على طه" ، فجاءت فى ألوان باهتة ميتة ، كما يقول عبد العظيم أنيس ، لأن الفكرة التى تدافع عنها وتتمثلها هى نفسها فكرة باهتة لم تنضج بعد ولم تتضح عند الكاتب . يقول عبد العظيم أنيس : "إن مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية كقضية المعاهدة والدستور ، هى التى قضت على علي طه فى الرواية وقدمته لنا فى هذه الألوان الباهتة الميتة . ولو فهم نجيب محفوظ أن الكفاح الاجتماعى غير معزول عن الكفاح الوطنى ، لما عزل بطله فى الرواية (علي طه) عن المجتمع المصري (الذى لايشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة) ، أي لما عزله عن هذه القضايا السياسية الهامة ، ولكان من المحتمل أن نرى هذا النموذج البشرى من خلال المعارك التى يخوضها ، أكثر حيوية وأشد إقناعا لنا كشخصية إنسانية حقيقية"(1) . إن نوعية المضمون هو الذى حدد نوعية الشخصية وكيفية بنائها فنيا . وبالتالى فهى تؤثر فى المسار العام للعمل الأدبى وفق تصور الأديب لها ولسلوكها .

والواقع أن أغلب النقاد الواقعيين رغم تأكيدهم — نظريا — على وحدة الشكل والمضمون نجدهم فى الجانب التطبيقى يقعون فى الفصل بينهما ، وهذا يعود أولا الى الإشكالية فى تحديد دلالة المصطلح لدى بعض النقاد ، وثانيا الى كون العلاقة بين الذات والموضوع لم تكن قائمة على أساس متشابك من التفاعل . فبالنسبة للقضية الأولى نكرر ماسبق أن قلناه عن مفهوم الشكل فى صورته الكلية التى تحوى الموضوع والمحتوى بجوانبه المختلفة وكذلك الصياغة . أما المضمون فهو الموقف أو التجربة التى يضمنها الأديب عمله الإبداعى ، ويتولى الشكل الفنى بلورته . وفى ضوء ذلك لا يكون هناك سوى العمل الأدبى ، وتصبح القضية كما يقول الدكتور غالى شكرى : " ليست هناك أدوات ووسائل توظف لخدمة غايات ، فالأداة ذاتها جزء من الغاية كما أن الوظيفة جزء من العضو ، فالروح هى الجسد لحظة الحياة ، ولا حياة خارج الجسد . لاوجود فى العدم"(2) .

إن هذا الفهم لعلاقة الشكل بالمضمون يجعلنا نعيد النظر فى تحديد مفهوم العمل الأدبى الذى ينظر اليه من حيث بناؤه الجمالى ومحتواه الاجتماعى ليصير كما يقول الدكتور غالى شكرى : "هو ذلك النسيج الفنى المتكامل الذى يكتسب دلالته الخاصة لكونه عملا فنيا فقط . وعند ئذ لن يتحدث الناقد عن (أقسام) العمل الأدبى فيحلل مضمونه الاجتماعى ثم صياغته الجمالية ويحلم بأنه يتحدث عن العمل الأدبى كاملا . إن الفهم السليم لطبيعة الفن يفرض على الناقد أن يتناول العمل المنقود ككل . بل ويفرض على طبيعة العمل النقدى — بدوره — أن يكون نسيجا متكاملا غير مقسم الى خانات للدلالات الاجتماعية والقيمة

---

1 — محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس : فى الثقافة المصرية . ص. 167 .
2 — د . غالى شكرى : سوسيولوجيا النقد العربى الحديث .ص. 206 .

الجمالية والمضمون السياسي .. "[1]. ذلك أن نظرية الانعكاس" بوصفها الأساس الفكري والجمالي الذي تستند إليه الواقعية في إبداعاتها الفكرية والأدبية والنقدية جاءت لتضع الظاهرة الفنية في جدلها بغيرها من ظواهر الواقع. وبالتالي فهي ترى أن العمل الأدبي يقوم على أساس هذه الجدلية التي تتم بين ذات الفنان والموضوع الخارجي من ناحية وبين التشكيل الفني والدلالة الاجتماعية أو السياسية من ناحية ثانية . ومن ثم فهي تنظر الى العمل الأدبي في صورته الكلية باعتباره نتاجا لتفاعل هذه العناصر. لذلك فهي ترفض المفهوم النقدي التقليدي لقضية الشكل والمضمون الذي يأتي الفصل بينهما كما يقول كريم الوائلي: " استجابة طبيعية للفصل بين الذات والموضوع و(الأنا) و (النحن) ، كما أن الوحدة التي يؤمن بها الناقد هي وحدة الموضوع غافلا بذلك ماتقدمه الذات من مدركات ، ويمثل الشكل وعاء يصب فيها القصاص مضمونه "[2]. ونتيجة لذلك كان الاهتمام بالشكل كأداة لغوية تعبيرية . كما رفضت الموقف الرومانسي الذي يغلب المضمون على الشكل ويعطي له أهمية خاصة مما يحقق استمرارية الفصل بين الشكل والمضمون ، وبالتالي الفصل بين عناصر العمل الفني .

إن النقد الواقعي إذ يستند الى نظرية الانعكاس يرى أن الفصل بين الشكل والمضمون يعود في أساسه الى تغليب "الذات على الموضوع أو العكس" . ومن ثم فإن "الانعكاس الآلي" الذي يأخذ به بعض النقاد الواقعيين يرجح الموضوع على الذات التي يلغيها ، وبذلك يقضي على قدرتها في تشكيل الواقع والنص الأدبي فيصبح التركيز على المضمون وجعله الطرف الفاعل في العمل الأدبي ، بحيث يكون المضمون هو الذي يقرر قيمة هذا العمل . ولا يخفى عليهما ما في هذا المفهوم من أخطاء تنعكس على المعالجة الفنية ابتداء من تعطيل خيال الأديب ومحاولة فرض أفكاره على القارئ بطريقة تقريرية آلية . لذلك اتجه أنصار "الانعكاس الفني" الى حل إشكالية العمل الأدبي في إطار الوحدة الجدلية التي تتم بين الذات والموضوع من ناحية والشكل والمضمون من ناحية أخرى . ونتيجة لذلك "لا يلغي الناقد ذات الأديب الفاعلة التي تحقق من خلال حركتها الفاعلة بالواقع لونا من ألوان الوحدة تنعكس آثارها في النص الأدبي الذي يتحول الى وحدة متماسكة ، لا يمكن إدراك جزئياتها إلا في ضوء وعي الكل "[3]. ولعل هذا الفهم يجعلنا لا نتفق مع هؤلاء النقاد الذين يولون أهمية للمضمون فيسبقونه على الشكل في العمل الأدبي باعتبار الشكل عندهم شيء ثانوي وهو يملك في ظنهم استقلالا نسبيا ، بحيث لا يتم تطور الشكل " بالسرعة التي يتطور بها المضمون ،

---

1 ـ د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص. 133 .

2 ـ كريم الوائلي : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ، ص. 46 .

3 ـ م . ن ، ص . 200 .

فالمضمون الجديد يبحث دائما في الأشكال القديمة عن مظهر يتخذه "[1]. وهو مايبدو في اعتقادنا بعيدا عن الصواب لأن المضمون الجديد لا يمكن تحقيقه إلا بشكل جديد. صحيح أن الأشكال القديمة لا يمكن القضاء عليها أو استبعادها تماما، غير أن توظيف الأديب لها ولعناصرها يتم وفق المضمون الجديد وبالتالي فهي تأخذ شكلا جديدا يتماشى مع رؤية الأديب وموقفه من ناحية، ومع الواقع المعاصر من ناحية أخرى.

إن قضية الشكل والمضمون في العمل الأدبي كما يقول حسين مروة: " هي من عقد الفن الكبرى، بوجه عام. وهي لفرط تعقدها كثيرا ما تستدرج كلا من الناقد الأدبي ومبدع العمل الأدبي، إما الى خطر الشكلية، وإما الى خطر الواقعية المبتذلة، إن لم يكن يمتلك القدرة على ترويض هذه العقدة. ولا تكفي الموهبة الفنية في امتلاك هذه القدرة إن لم ترفدهما المعرفة بمعناها الشمولي، وهي المعرفة التي لابد أن تنتج ـ فيما تنتج ـ تمكين الذهن الخلاق من استيعاب جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون بجوهرهما المركب غير القابل للتفكيك والتجزئ "[2]. فالإبداع بهذا المفهوم مرتبط بالجانب المعرفي الذي لا يقصد به المعنى الاستظهاري أو التصنيفي، لأنه ليس تكريسا لواقع أو وصفا له، وإنما يعني الكشف والبحث المستمرين من أجل خلق التوازن بين الذات والموضوع والشكل والمضمون، باعتبار العمل الأدبي انعكاس فني للواقع، وثمرة للنشاط الاجتماعي. لذلك نجد حسين مروة يطرح القضية من زاوية أخرى. فيرى أن " من الأدباء العرب من يتصدى لطرح هذه المشكلة برفضها من الأساس. ومنطلق هذا الرفض يتجه الى إنكار مقولة (المضمون) في العمل الأدبي الإبداعي، بوجه ما. يرجع هذا الإنكار الى فهم خاطئ لجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون، أي أن الوحدة الجدلية بينهما، التي تعني أن لا وجود لأحدهما دون الآخر، وأن لا تصور لأحدهما دون تصور الآخر. هذه الوحدة تستدرج البعض الى رؤية البنية التعبيرية الأدبية كنسيج من العلاقات اللغوية الفنية الداخلية المنفردة في خلق القيم الجمالية للعمل الأدبي، بحيث يصبح عند هؤلاء أن (الشكل) هو (المضمون)، وأن (المضمون) هو (الشكل) ذاته ولا شيء آخر غيره "[3]. فالإشكالية في اعتقاده هي وليدة المضمون حيث يعمل قسم من الأدباء والنقاد على رفض هذا العنصر الهام في العمل الأدبي من خلال ادعائهم أن العمل الأدبي يشكل وحدة متكاملة لا يجوز تفكيكها، وبالتالي لا يمكن الحديث عن المضمون منفصلا عن شكله الفني، وهم في ذلك ينسون أن مهمة النقد الأدبي تحليل العمل الفني الى عناصر وفق بنيته الاجتماعية والفنية. لذلك يتساءل حسين مروة قائلا: " هل المشكلة اذن مشكلة المضمون في الأدب العربي المعاصر؟ م

---

1 ـ كريم الوائلي: المواقف النقدية بين الذات والموضوع، ص. 200.

2 ـ حسين مروة: (ماذا تعني مشكلة المضمون في الأدب العربي المعاصر). مجلة "الآداب" ع10، اكتوبر 1977، ص. 12.

3ـ م. ن. ص ن.

هي قضية هذه العلاقة ؟ " . فهو رغم تأكيده مرارا على الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون، نجده قد ركز على هذا الأخير مبينا أنه مصدر الإشكالية في النقد والأدب المعاصرين، ذلك "أن العمل الأدبي لا يمكن أن تتشكل بنيته التعبيرية ، أو أن تتشكل خصوصيته الفنية ، دون أن تتشكل هذه البنية أو هذه الخصوصية كصورة ما عن العالم ، أي كعلاقة ما بين العمل الأدبي والعالم ، أو بين الذات الأديب المبدع ومصدر عمله الإبداعي الذي هو العالم ، أي الواقع القائم خارج الذات "(1) . فالمشكلة إذن تتمثل أو تتحدد على مستوى هذه العلاقة التي تتسم في قسم كبير من أدبنا "بالانفصام" بين الذات والموضوع، وبالتالي بين الشكل والمضمون .

إن الواقع بوصفه أحد طرفي العلاقة في نظرية الانعكاس الفني يجعلنا نفترض وجود تفاعل بين الكاتب وقضايا هذا الواقع ، لأن الشكل الفني في جوهره هو تجسيد لموقف الكاتب ورؤيته تجاه هذا الواقع ، وهو تعبير عن طموح الإنسان لإيصال أفكاره وأحاسيسه الى الآخرين . ومن ثم فإنه لا يتحقق له ذلك إلا إذا استوعب الجوانب المعرفية لحركة الواقع ، واستطاع أن يتجاوز المظاهر الخارجية الى الخوض في أعماق الموضوع ليكتشف الجوانب الإيجابية ويتفاعل معها حتى يكون أدبه انعكاسا ذاتيا وفنيا وإنسانيا عن الحقيقة والواقع . وفي ضوء ذلك يتم التلاحم بين عناصر العمل الأدبي ، وتتحقق الوحدة العضوية ، ويصير الحديث عن الشكل أو المضمون في العمل الفني لا يثير جدلا أو إشكالية مادامت العناصر المثيرة للقضية غائبة . ذلك أن "الانفصام" الذي يسم معظم نتاجنا الإبداعي المعاصر كما يقول حسين مروة هو : "إحدى مشكلات مجتمعنا العربي في المرحلة الحاضرة لحركة تحرره الوطني ، لأن هذا الانفصام يفقد المجتمع سلاحا كفاحيا له فاعليته العظيمة على مستوى الأدب والفكر والأيديولوجيا "(2).
ونتيجة لذلك ركز النقاد الواقعيون على المضمون وأعطوا له الأهمية الكبرى لأنهم يرون الإشكالية في انقطاع العلاقة بين الواقع أو (الموضوع) والأديب أو (الذات) من ناحية وبينه وبين العمل الأدبي من ناحية أخرى . فمتى أزيل هذا العائق والعدم من الإبداع صارت القضية عادية ، ولم تعد قضية الانحياز الى هذا الجانب أو ذاك تطرح . غير أن المتتبع لحركة التاريخ يجد النقد قد عرف فصل الشكل عن المضمون في الممارسة العملية منذ أقدم العصور ، بل إن الأديب ذاته قد عرف مثل هذا الفصل حيث تبرز الفكرة في ذهنه أولا ، وبعد أن تتبلور وتنضج يبدأ في تجسيدها بوسائل وأدوات فنية يختارها وفق نوعية المضمون والشكل الفني المتصور .

---

1 ـ حسين مروة : (ماذا تعني مشكلة المضمون في الأدب العربي المعاصر) . مجلة "الآداب" ع 12.
2 ـ م . ن . ص . ن.

إن الإشكالية لاتقف عند حدود العمل الأدبي أو النقدي ، بل تمتد لتشمل كل ماله علاقة بهما ، فالفنون أو الأغراض الأدبية تصنف بمعزل عن بنيتها الفنية حيث يعتمد في ذلك فكرتها أو مضمونها أو موضوعها .

وانطلاقا مما سبق ذكره حاول النقاد الواقعيون تقديم مفاهيم جديدة للشكل والمضمون تسهم في إزالة الإشكالية المحاطة بعلاقتهما . فالشكل كما يقول محمود أمين العالم :" ليس إطارا خارجيا للعمل الأدبي ، فهو عملية البنية الداخلية ، ليس هو شكل القصيدة أي بحورها وقوافيها وليس ترتيب الرواية وتقسيم السمفونية تقسيما خارجيا ، بل هو العملية الداخلية في قلب العمل الأدبي التي تحول موضوعه الى كيان فني ، الى حقيقة فنية . والمضمون ليس هو الموضوع ، وما أشد مايتم الخلط في النقد بين المضمون والموضوع . المضمون هو الثمرة التي انتهى اليها تشكيل الموضوع ، أي هي الموضوع مشكلا ، أي هي القيمة المضافة الناجمة عن تشكيل الموضوع . وبهذا المعنى يتم تحضون الشكل والمضمون ، أي تحقيق وحدتهما العضوية لا فن بغير صياغة ، وكل تشكيل أو صياغة تفضي بالضرورة الى قيمة مضافة هي التي أسميها المضمون "[1]. وهكذا فإن فهمنا للشكل والمضمون على أساس هذا التحديد يجعل البحث في مضمون العمل الأدبي شيئا لا يتناقض مع الدعوة الى وحدتهما ، مادام المضمون هو محصلة الشكل الفني بمعناه العام الذي يشمل الصياغة والموضوع والمحتوى .

إن أغلب ماقدمه النقاد الواقعيون في دراساتهم النقدية يدخل ضمن هذا الفهم النقدي الذي يركز على الثمرة (المضمون) بوصفه كما يقول إدريس الناقوري :" انعكاس الواعي للحقيقة الموضوعية ، وفي هذا تكمن كل الجوانب المتعلقة بالأصالة والتفرد . لأن الخصوصية الجمالية هي قبل كل شيء خصوصية الوعي الإبداعي . وليست الأصالة كما يقول هيجل سوى(القدرة على التفكير بشكل مستقل ورؤية المضمون المميز وغير المتكرر في أية ظاهرة حياتية) . وعلى هذا فالمنهج الإبداعي نتاج علاقات اجتماعية تتحدد فعاليته بالمعطيات الموضوعية للواقع والتاريخ للزمان والمكان"[2]. وكما يبدو فإن إدريس الناقوري يلتقي مع حسين مروة فيما ذهب اليه من حيث نسبة الإشكالية الى الانفصام الموجود على مستوى الواقع والابداع الأدبي ، لذلك يرفض النظريات الشكلية والصيغ التي توحي بوجود الانفصام بين الشكل والمضمون . ويرى " أن الطرح السليم لهذه القضية لا يتحقق الا بالنظرة الشمولية والتفكير الجدلي الذي يعتبر العمل الأدبي وحدة مترابطة الأجزاء متكاملة العناصر في (الوقت) الذي يربطه بكلية عامة هي الظاهرة الاجتماعية

---

1 ــ عمر أزراج : أحاديث في الفكر والأدب ، ص 40 .
2 ــ إدريس الناقوري : (مشكلة المضمون في الرواية المغربية) مجلة "الآداب" ع10 اكتوبر 1977 ص103 .

أو الواقع الموضوعي "[1]. فالقضية كما يطرحها لم تعد قضية العمل الأدبي بمفهوم الجماليين الذيـن يفصلون العمل الأدبي عن العوامل الخارجية المحيطة به ، ويكتفون بدراسته معزولا عن كل الجوانب الأخرى ، وإنما أصبحت ـ انطلاقا من نظرية الانعكاس ـ قضية علاقة الواقع الخارجي بالعمـل الإبداعي . ومن ثم فإن المضمون هو الأساس في إدراك هذه العلاقة ، ومعرفة المنهج الإبداعي والفكري للأديب باعتبار " مضمون الأدب هو إدراك الكاتب للحقيقة الموضوعية التي تدخل في الرواية ، في الأقصوصة . كحقيقة معكوسة خارجة عن نطاق العمل الأدبي عديمة الصلة به ، وإنما تدخل فيه كحقيقة عاكسة موجودة داخلة كشكل ذاتي للعالم الموضوعي الخارجي . وهذا معناه أن مضمون الأدب لا يتحدد كحقيقة وإنما كرؤية لها مادامت الحقيقة الموضوعية هي إدراك الفنان المحدد لظواهر الواقع وتقييمه لها بوصفه ممثلا طبقيا لإحدى القوى الاجتماعيـة (فالموقع الطبقي والاجتماعي يحدد الاتجاه الرئيسي في التفكير الفني ويكوّن المنهـج والأسلوب الإبداعي) . وطبيعة التفكير تتحـدد كما هو معلوم عن طريق الوعي الاجتماعي الذي ينعكس في وعي الذات ليرتدي أشكالا متنوعة جـدا للتعبير"[2]. فالعلاقة التي يجب أن ينطلق منها الناقد هي علاقة العمل الأدبي بالواقع وطريقة تقييمه له ، لأن مهمة النقد لا تقتصر علـى الكشف عن الجوانب الفردية لانعكاس العالم الفني والموضوعي ، بل البحث في علاقاتـه الأساسية مع النشاط الإنساني ومع الجوانب المعرفيـة للعالـم . فالمضمون هو الـذي يحدد مكانة الأديب من عصره ، ويكشف عن علاقاته بواقع مجتمعه . ومن ثم فإن الناقد وهـو يريد رصد بنيـة العمل الفني بكامـل عناصرها التكوينيـة يهدف إلى كشف علاقة هذه البنية أو الشكل الفني بالواقع وقضاياه .

وهكذا فإن حسين مروة وإدريس الناقوري يميلان إلى تأسيس ما يمكن تسميته "بالنظرية المضمونية " ، وذلك على غرار النظريات الشكلانية المختلفة ، " فالمضمون .. هو دائما شكل إدراك الواقع الخارجي ، لأن صورة الفن أو شكله هي دائما صورة المضمون . وبإمكاننا أن نصل إلـى العمل الأدبي من زاويتين ، من وجهة نظر مضمونه أولا على أساس العمل الأدبي نظرة عامـة أيـديولوجية للحياة (رؤية للعالم) ، كما يقول لوكاتش ، ومن وجهة شكله الخاص المتميز . إن تفسير المضمون بهذه الطريقة يعني أن كل مضمون لأي عمل فني يتضمـن بالضرورة مكونيـن أساسييـن هما الفهم الواضح لظواهر الحياة وتقييمها . والفهم والتقييم مرتبطان جدليا ويعبران معا عـن موقف فكري واجتماعي (طبقي) وفني . ولهذا فنحن لا نستطيع بتاتا أن نتصـور المضمـون مفصولا عن الشكل "[3]. خلافا للشكليين الذين لا يرون جمال العمل الأدبي إلا في الشكل بمفهـومه السلبي الذي ينحصر في " التصورات الشكلية ومجمل الطرق التقنية " . وهو المفهوم الـذي يحده

---

1 ـ إدريس الناقوري : (مشكلة المضمون في الرواية المغربية) ، مجلة "الآداب" ع10 ، اكتوبر 1977 ص103
2 ـ م . ن . ص . ن .
3 ـ م . ن . ص . 104 .

إدريس الناقوري مختلفا لكونه يقتصر على جانب محدود من العمل الأدبي وهذا الجانب ذاته لا يمكن وجوده بمعزل عن "النهج الإبداعي والفكري" للأديب . لذا فالتركيز على المضمون ناتج عن أهميته الكبرى في تحديد رؤية الأديب وموقفه من الواقع . ومن ثم الكشف عن الأسلوب الذي ينفرد به في عمله الإبداعي ، لأن الأسلوب هو الرجل نفسه كما يقال ويقصد به جميع الجوانب والعناصر التي تتدخل في تكوين العمل الأدبي .

إن أغلب النقاد الواقعيين ساروا ضمن هذا النهج "المضموني" مع تفاوت فيما بينهم من حيث التعمق والوضوح والتسلسل في دراساتهم التطبيقية . ولعل دراسة جلال فاروق الشريف الموسومة بـ"الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية" تعد من ضمن أبرز الدراسات التي ركزت على المضمون ، أو مايسميه بعض النقاد الواقعيين بـ"الرؤيا" التي يقول عنها الدكتور غالي شكري : " إن الرؤيا أصبحت هي التجسيد الدقيق لمفهوم الأثر الفني في النقد الحديث ، حيث لا شكل ولا مضمون ، بل مجموعة هائلة من العناصر الفكرية والنفسية والجمالية والحضارية تفاعلت فيما بينها على نحو غاية في التركيب والتعقيد "(1) . فالناقد جلال فاروق الشريف حاول في كتابه المذكور الكشف عن علاقة الشعر الحديث بالواقع العربي الاجتماعي والسياسي ، ومدى ارتباطه "بالمرحلة التاريخية الراهنة من تطور المجتمعات العربية ، وبخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين حيث برز الصراع الاجتماعي بصعود طبقة اجتماعية جديدة ، وبروز اتجاهات فكرية وفنية . وبالتالي فإن جلال فاروق الشريف ينطلق في دراسته كما يقول : " من الفكرة التي ترى أن الكتابة وطرائقها تشكل بذاتها (مجموعة مواقف) قابلة للتحليل على مستويات مختلفة : تجاه الكائنات والأشياء ، ومواقف تجاه الكتابة نفسها . وانطلاقا من هذا المفهوم يصبح ممكنا البحث عن الترابط بين العمل الفني وبين المجتمع وبينه وبين السياسة "(2) . فالكتابة الإبداعية عند جلال فاروق الشريف هي رؤية وموقف، رؤية للكون والمجتمع والإنسان ، وموقف تجاه هذا الواقع بجوانبه وأشكاله المختلفة . وهذه الرؤية والموقف لا يبرزان إلا في المضمون المشكل فنيا .

وقد سار ضمن هذا الاتجاه "المضموني" أيضا نبيل سليمان وبوعلي ياسين في أغلب كتاباتهما النقدية ، وبخاصة في دراستهما المشتركة " الأدب والأيديولوجيا في سورية" ، حيث صرحا في مقدمة كتابهما ، قائلين : " لقد انصب جل اهتمامنا ، إذن ، على مضمون الأعمال الأدبية المدروسة ، دون أن نغفل الشكل ، وذلك لإدراكنا الارتباط القوي بين الشكل والمضمون. هنا نرى مع أرنست فيشر أن ثمة تأثيرا متبادلا بين الشكل والمضمون ، إلا أن (المضمون هو الذي

---

1 ــ د . غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، ص. 143 .

2 ــ جلال فاروق الشريف : الشعر العربي الحديث ، ص. 18 .

يولد الشكل وليس العكس) . و (الشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار او التي يمكن بلوغها في وقت معين) . أما المضمون فصفته المميزة هي الحركة والتغير . (وكثيرا مايحدث أن يعبر عن المضمون الجديد في الأشكال القديمة) ، لكن لا يلبث المضمون الجديد بعد زمن أن يحطم الأشكال القديمة ويخلق أشكالا جديدة مكانها "[1]. وكما هو واضح فإن نبيل سليمان وبوعلي ياسين رغم إدراكهما الوجوب ارتباط الشكل مع المضمون في العمل الإبداعي ، إلا أنهما قد قاما بفصلهما عن بعضهما عندما اعتبرا الشكل متسما بالثبات ، وتغيره بطيئا ويتم تدريجيا ، بينما المضمون يمتلك حركته وقدرته على التطور والتغير بحسب الظروف . كما أن المضمون في العمل الأدبي قد يتسم بالجدة في الوقت الذي يكون فيه الشكل قديما . وهذا مايدفعهما الى التناقض وتأكيد القول بالفصل ، لأن الحكم على مضمون عمل أدبي ما بالجودة والجدة وعلى شكله بالقدم شيء لا يمكن استيعابه مادام المضمون عندهم " هو الذي يولد الشكل وليس العكس" . والواقع أن هذا التناقض مرده عدم تحديد المراد من الشكل والمضمون ، فلو كانت نظرتهما الى العمل الأدبي في صورته الكلية الشاملة لاكتشفا أن الشكل ليس هو المادة وأن المضمون ليس هو المحتوى فالمادة قد تكون قديمة ، ولكن الأديب يعيد تركيبها وفق المضمون فيخلق شكلا جديدا يختلف حتما عن جميع الأشكال السابقة . فاللغة والوزن والقافية وما الى ذلك هي عناصر تدخل في تكوين شكل القصيدة وليست هي القصيدة أو الشكل نفسه . ولعل هدفهما من دراستهما هو الذي أوقعهما في ذلك . حيث كانا يهدفان الى وضع "كل أديب في موقعه من الهرم الطبقي للمجتمع العربي السوري ، فمن حق القارئ أن يعرف لمن يقرأ"[2]. وانطلاقا من غايتهما تلك اتجها الى المضمون بوصفه الأساس أو العنصر الذي يوصلهما الى غايتهما ، ولذلك رفضا الاتجاه الشكلي ، لأنه كما يقولان : "اتجاه رجعي ومحاولة .. لصرف الأنظار عن الغايات المشبوهة ، والأفكار الهادمة ، التي يحتويها الشكل . إن محاولة كهذه ، نجدها بقوة لدى دعاة الرأسمال والامبريالية ، فهم لا يتحدثون عن المضمون الرأسمالي للعالم البورجوازي ، بل يتجاهلونه ويصرفون النظر عنه الى شكله الديمقراطي . بهذه اللعبة يبدو الصراع بين الرأسمال وقوة العمل كأنه صراع بين الديمقراطية من جهة والفوضى أو الديكتاتورية أو الكليانية (التوتاليرية) من جهة أخرى"[3]. وعلى كل فإن الناقدين رغم اعترافهما بصعوبة مهمة الربط النقدي الجدلي بين الشكل والمضمون ، فقد حاولا النظر الى الأعمال الأدبية المدروسة من ناحيتي الشكل والمضمون ، وإن كان هذا الأخير قد دفعهما في أحيان كثيرة الى إهمال الشكل الفني للعمل الأدبي والاكتفاء بالتركيز على مضمونه .

والواقع أن هناك نقادا واقعيين استطاعوا ولو بنسبة محدودة الجمع في دراساتهما النقدية

---

1 ـ نبيل سليمان ، وبوعلي ياسين : الأدب والأيديولوجيا في سورية ، ص ، 8 .

2 ـ م ، ن ، ص ، 7 .

3 ـ م ، ن ، ص ، 8 .

بين الشكل والمضمون ، والنظر الى العمل الأدبي في صورته الكلية . ولئن كانت الانطلاقة دائمـا تبقى من المضمون ، حيث يمكن صياغة الإشكالية بالصورة التالية وهي : ماذا قال الأديب؟ وكيـف قال ؟ وهل نجح في التعبير عما قاله ؟والاجابة بالطبع لاتخضع للتسلسل المنطقي ، وانما تكـون بصورة جد لية تفكيكية وتركيبيـة في آن واحـد . ومن ثم يمكن إضافة الى "الاتجاه المضموني "مـا كتبه سعيد علوش في دراسته عن " الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي " . ولئن كان ذلـك بصـورة تختلف في كثير من جوانبها عن دراسة نبيل سليمان وبوعلي ياسين وبخاصة من حيث المنهج. وهو مايمكـن قـوله أيضا في دراسة الدكتور محمد مصايف " الرواية العربية الجزائرية الحديثـة بين الواقعية والالتزام "، وكذلك دراسة الدكتور واسيني الأعرج الموسومة بـ "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية " . حيث يتفق الناقدان فـي دراستيهما على أن علاقة الشكل بالمضمون هي علاقة عضوية "ديالكتيكية غير قابلة للانفصـام"، ولئن كان لكل منهما كما يقول الدكتور واسيني الأعرج خصوصيته التي تسمح له "أن يمارس حضوره وحركيته الذاتية بدون أن يكون مرتبطا بالضرورة بالثاني ، بشكل نسبي طبعا"[1] .فالمهم عنـده هو "أن ندرك الصياغة أو الصورة أو الشكل . . لاباعتباره مجـرد إطار ثابت أو تضاريس خارجية لعمـل من الأعمـال ، وانما باعتباره عملية مرتبطة بوظيفـة العمل نفسـه ، بمادة وجوده . فالشكل الحقيقي للصورة هو عملية البناء الداخلي وتنميتـه ضمن تطورات المضمون وتطورات الشكـل بصفـة عامة داخل العمل الأدبي ذاته "[2] . وإذا كان مفهوم الدكتور واسيني الأعرج لعلاقـة الشكل بالمضـمون يبدو متقاربا إن لم نقل متشابها مع مفهوم محمود أمين العالم ، فإن محمـد مصايف حاول في تعريفه لهما أن يكون أكثـر دقة ووضوحـا ، حيث يرى أن " الأفكـار الجزئيـة الثانوية واللغة والأسلوب والصـور هي الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الأديب في التعبير عـن موقفه ، وهي نفسها مانسميه عادة بـ(الشكل) . فكل ماعدا الفكرة العامة أو الدلالة العامة أو المضمون ، هو شكل ، حتى الأفكار الجزئية بما فيها من عواطف ومشاعر تدخل في آخر الأمر في باب الشكل ، أي كل مايتذرع به الأديب من وسائل فنية من لغة وأسلوب وصور وأفكار جزئية وأحاسيس يعد شكلا ، باعتبار أن هذه الوسائل لاتستخدم لذاتها ، وانما للتعبير عن قضية أو موقف يشغـل بال الأديب ، ويشكل هدفه الأول من الفـن "[3] . وهو مانسميه بالمضمون . وانطلاقا من رؤيـة الناقدين للعمل الأدبي في صورته الكلية اتسمت دراساتهما بالتركيز على الشكل والمضمون معـا باعتبار المضمون نتاج الشكل الفني بعناصره المكونة له ، والعكس صحيح أيضا . ومع ذلك يبقى المضمون هو المحور الرئيس الذي تدور حوله أغلب دراسات النقاد الواقعيين لإيمانهم برسالة الأدب في المجتمع ودوره في دفع الحركة الفكرية والأدبية نحو الأفضل .

---

1 ـ د . واسيني الأعـرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص. 271 .
2 ـ م . ن . ص . 446 .
3 ـ د . محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب ، ص. 28 .

وانطلاقا مما سبق يمكن القول بأن الدراسات التطبيقية فى النقد الواقعى العربى المعاصر قد اتخذت شكل اتجاهات وفق العلاقة المفترضة بين الشكل والمضمون . بحيث يمكن ملاحظة أربع مستويات نقدية مختلفة تدور فيها أغلب دراسات النقاد الواقعيين ، رغم التأكيدات النظرية المتكررة حول الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون . وهذه المستويات الأربع قد يجدها الباحث فى أعمال ناقد واحد مثلما يجدها فى أعمال باقى النقاد الآخرين . ولعل ماقدمه حسين مروة فى كتابه "دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى "فى طبعته الأولى يعكس بوضوح هذه المستويات النقدية . حيث نجده فى الدراسة التى خصها "الشعر الأخطل الصغير" (بشارة الخورى)، يمثل المستوى الأول أو الاتجاه المناقض للتأكيدات النظرية من خلال إهماله الكلى للجانب الفنى . ولا شك أن مثل هذا الاتجاه يشكل موقفا سلبيا مادام الناقد يقوّم نصا أدبيا وليس تقريرا سياسيا أو اجتماعيا ، وينطلق من منهج له رؤيته الفكرية والفنية التى تؤكد تلاحم الشكل والمضمون . فهو يقول : "تتناول هذه الدراسة الجوانب الوطنية والاجتماعية بخاصة من شعر الديوان، ست مراحل من حياتنا اللبنانية رافقها الأخطل الصغير مرحلة مرحلة بوجدانه الشعرى . ." (1) والواضح أنه من حق الناقد أن يقف عند هذه الجوانب ويتناولها فى دراسته ، وهى من صميم النقد الواقعى ، غير أنه من واجبه أيضا أن يضع فى اعتباره بأنه يدرس نصا أدبيا . وهو الأمر الذى لم ينتبه إليه حسين مروة ، ولم يوله أهمية فى دراسته التى كرّسها لاستخلاص الظواهر السلبية والاجتماعية التى رصدها الديوان . والناقد نفسه يكتشف هذا فى طبعته الأخيرة ، حيث يحذف الدراسة ويستبعدها مع دراسات أخرى لأنها كما يقول : "كانت قاصرة عن استيحاب شروط المنهج نفسه الذى أجهد دائما أن أكون أمينا له فى عملى النقدى وعملى الفكرى على السواء" (2) . والأمر ذاته نجده عند أغلب النقاد الواقعيين ويمكن العودة الى ماكتبه محمود أمين العالم فى كتابه "الثقافة والثورة" حول قصص غوغول ودوستويفسكى وتشيخوف ليتضح هذا الاتجاه الذى يخلو من الإشارة الى الخصائص الفنية .

أما المستوى الثانى من الدراسات النقدية الواقعية فى المجال التطبيقى فيتسم بمنح النص جزءا عابرا مما يستحقه من التقويم الفنى وهو ما يبدو أيضا عند حسين مروة فى دراسته التى خصها لمسرحية توفيق الحكيم " الطعام لكل فم " حيث يستهلها بحديث يوحى بتكافؤ العنصرين الأيديولوجى والفنى فيها ، غير أننا إذا تابعنا الدراسة نجد التلميحات الفنية قليلة ، والعناية بالتقويم الجمالى للنص أقل ، خلافا للجانب الأيديولوجى الذى أعطى له مايستحقه . ونجد الناقد نفسه يمثل المستوى الثالث فى دراسته لرواية مارون عبود "فارس آغا" ، حيث استطاع أن يحقق توازنا فى العناية بالتقويم الأيديولوجى والفنى . فقد تساءل فى البداية عن شكل

---

1 ـ حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ، ص 277 .

2 ـ م . ن ، ص . 12 .

الرواية ، وعن عناصرها ، والمدرسة الأدبية التى تنتسب اليها محاولا استخلاص جملة من الخصائص الفنية المتصلة ببنائها الفنى . وبالمستوى نفسه تناول قيمها الأيديولوجية موضحا علاقتهــــا بالطبقات الشعبية .

أما المستوى الرابع فتأخــذ القيم الجمالية فيه شكلا جديرا بالتسجيل ، ومن ثم لا نجـد ، عند غالبية النقاد الواقعيين بل ينحصـر فى مجموعة قليلة من النقاد والدراسات أمثال محمـود أمين العالم فى " تأملات فى عالم نجيب محفوظ " ، وحسين مروة فى دراسته عن خليل حـــاوى وبلند الحيدرى ، وسواهما . حيث استطاعا توفير لدراساتهما ، التقويم الجمالى المتناسب مع طبيعة النص الأدبى ، انطلاقا من الرؤيـة الأيديولوجية الماركسية .

وعلى كل فإن الصورة الغالبة فى الدراسات التطبيقية لدى النقاد الواقعيين اتسمـــت بالاهتمـام بالجانب الأيديولوجى ، والتركيز على المضمون فى العمل الأدبى باعتباره الغايــة والهدف الذى يسعى اليه الأديب من وراء إبداعـه وتشكيله الفنى . وانطلاقا من طبيعـة الحكم والتفسير الأيديولوجيين بـرز ماسماه بعض النقاد الواقعيين بـ"الأدب الرجعى" و "الأدب التقدمى" . والواقـع أن الرجعية والتقدمية ارتبطتـا فى مرحلتهما الأولى بالتراث ، حيث اتخذت "الرجعية" التراث درعا يقيها من التقدم الحضارى ومن الديمقراطية الاجتماعية ، فقسمت العمل الأدبى الى شكل ومضمون ورأت أن الشكل هو " مجموعة من القيم الثابتة لا يجوز من الناحيـة الجمالية تغييرها فيما يختص بالأوزان والقوافى ، أى بالشكل . أما المحتوى فيرى أنه قابل للتجـدد جيلا بعـد جيل "[1] . والواقـع أن المحتوى ذاته لا يخضع للتجـدد لأنه يجب أن يرتبط عندهـم بالصورة المثلى التى تكونت فى العصور السابقة .

وعلى كل فإن القضية فى الأدب والنقد ارتبطت بموقف الأديب وغايته من عمله الإبداعى أو بمعنى آخر بالقيمة الاجتماعية للأدب . فالأدب التقدمى كما يعرفه حسين مروة هو الأدب الذى "يكون أقرب وأصـدق تصويرا للحـركة التاريخية التى تدفع القوى الاجتماعية إلى التطــوره وبمقدار مايكشف من الصراع القائم بين هذه القوى القديمة البالية التى يريد التطور الاجتماعى اقتلاعها من مكانها فى المجتمع ، بعد أن انتهت مهمتها التاريخية "[2] . يكون تقدميا . أما الأدب الرجعى فهو " الذى يتجـاهل ـ عن قصد أو عن غير قصد ـ فعل حركة التاريخ هذه يتجاهل القوى الجـديدة النامية ويصرف همه فى العمل الأدبى الى الفئة التى تعـوق حركة الولادة والتجـديد ويؤكـد مصالحــها ويزيــن (فضائلها) . "[3] . وكما يبدو من مفهوم المصطلحيـــن تركيزهما على المضمـون الاجتماعى مما يجعلهما أقرب الى مصطلحات الباحث الاجتماعى منهما

1 ـ د . غالى شكرى : التراث والثورة ، ص. 173 .
2 ـ حسين مـروة : قضايا أدبية ، ص. 12 .
3 ـ م . ن . ص . 21 .

الى الأديب أو الناقد ، ولكن انطلاقا من نظرية الانعكاس ومن مهمة الأديب في الحياة نجد هما مرتبطين بالأدب أيضا وبمضمونه خاصة . ولا شك أن ذلك ينعكس على الجانب الجمالي بحيث تكون " الرؤية الاجتماعية " المتخلفة مرتبطة " تلقائيا بألوان متخلفة من الابداع الفني والتخلف هنا في الرؤية الاجتماعية والقيمة الجمالية على السواء "[1] . ومن ثم فإن ما ذهب اليه الدكتور غالي شكري برفضه المصطلحين في المجال النقدي بعيد عن الحقيقة ، لأنه اعتمد علاقة العمل الأدبي بالأديب وليس علاقة العمل الأدبي بالواقع المحيط به . فرأى أن بلزاك " كان .. محافظا في السياسة وكانت عواطفه كلها تتجه الى الطبقة المقضي عليها بالزوال ؟ ورغم ذلك يقول انجلز (فقد صورت أعماله الرائعة حتمية انهيار هذه الطبقة ، فكان بلزاك من أكبر انتصارات الواقعية) .. "[2] . ونحن لا نرى فرقا جوهريا بين ماسماه حسين مروة "بالأدب التقدمي " وما سماه سلامة موسى وغالي شكري نفسه بـ"أدب الشعب" ويسميه نقاد آخرون بـ"الأدب الجماهيري" ، فالقضية واحدة وهي البحث عن نوع معين من الأدب يعكس طموحات الشعب ، بل إن الدكتور غالي شكري يستعمل المصطلح ذاته ، إذ يقول : " ليس الأدب التقدمي بدعا في العصر الحديث ، وإنما هو مرتبط أوثق الارتباط بمحاولات السابقين وتجاربهم الواعية وغير الواعية في تجسيد أكثر القيم تقدما ودفعا لمجتمعاتهم الى الأمام "[3] . فالموقف لا يحدده الانتماء الطبقي للكاتب بقدر ماتحدده رؤيته للحياة وللواقع التي يعكسها في عمله الإبداعي . لذلك فنحن لا نوافق الدكتور غالي شكري فيما ذهب اليه من أن "الصياغة الجمالية هي الفيصل في تقييمنا للفن ، إذ هي التي تعطيه نوعيته الخاصة ، أى أن الفن يستمد مادته من الحياة ، ولكنه يهب هذه المادة شكلا نوعيا خاصا هو الشكل الفني وبذلك لا نستطيع أن نصف عملا أدبيا بالرجعية أو التقدمية (بالمدلول السياسي والاجتماعي للتعبير) إذا شئنا أن نكون نقادا للأدب . أما الباحث الاجتماعي والكاتب السياسي فيمتلكان هذا الحق وعندئذ لا يكون عملهما نقدا أدبيا "[4] . إن القارئ لهذا النص يجد الدكتور غالي شكري لا يختلف كثيرا عن الشكليين والبنيويين الذين يعزلون النص الأدبي ويغفلون مرجعيته ، مكتفين بالنظر في عناصر البنية وفي نظام حركتها . ولولا مواقفه النقدية الأخرى التي تكشف عن ناقد واقعي يدعو الى ارتباط الأدب بالواقع الاجتماعي والسياسي لحددناه من ضمن النقاد الجماليين .

إن العمل الأدبي يكشف عن رؤية الأديب للواقع ، ويحدد الخطوط التي تشده نحو الأسوار الاجتماعية ، " فالموقف التقدمي هو أبد امع الحياة ، والموقف الرجعي

---

1 ـــ د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص. 121 .

2 ـــ م . ن . ص . 124 .

3 ـــ د . غالي شكري : ثورة المعتزل . دار ابن خلدون ، بيروت . ط2/1973 ، ص. 58 .

4 ـــ د . غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص. 124 .

هو أبداً ضد الحياة والحياة المحنية هنا هي حياة مجموع الشعب الفقير المسلوب تاريخيا"(1). وعلى هذا الأساس لا يكون الانتماء الطبقي الاجتماعي للكاتب هو المقياس الوحيد في إصدار الحكم على العمل الأدبي بطريقة آلية ، وانما الأساس في ذلك هو الأثر الفني . فالقضية كما يقول الدكتور غالي شكري : "لا ريب أن طبقة الفنان عنصر هام في تكوينه الذاتي ، ولكنها ليست بالعنصر الوحيد . وأكثر الأدباء أصالة ـ يقول لانسون ـ هو الى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة وبـؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة أرباعه مـن غير ذاتـه . وأبناء الطبقة الواحدة يستجيبـون لأحـوالها الاجتماعية حسب ظروفهم الفردية الخاصة ، فلن تكون الطبقة ـ إذن ـ فيصلا فـي التكوين الفلسفي للفنـان ، ولن تكـون الأعمال الأدبية تابعة لطبقـات أصحابها بطريقة آليـة"(2). ومن ثم تبقى الرؤيـة الفنية والفكـرية تختلف من أديب الى آخـر وفق مفهـومه لطبيعة الأدب وغايته ، والوظيفة التي يؤديها في الحياة . وهي القضية التي سنقف عندها في الفصل الموالي .

---

1 ـ وفيق خنسة : دراسات في الشعر الحديث ، دار الحقائق ، بيروت ، ط1/1980 ، ص 3 .
2 ـ د . غالي شكـري : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص 126 .

الفصل الرابع

وظيفة الأدب بين الالتزام والحرية

- وظيفة الأدب في النقد الواقعي.
- مفهوم الالتزام.
- الالتزام والنقد الواقعي الاشتراكي
- الالتزام عند الوجوديين
- الالتزام في النقد العربي
- الالتزام بين الحرية والإلزام.

وظيفة الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر:

لاشك أن وظيفة الأدب وغايته تختلف من مذهب أدبي الى آخر ومن مجتمع الى مجتمع، وفق الظروف العامة والخاصة لذلك المجتمع. وبما أن حديثنا مرتبط بالاتجاه الواقعي في النقد العربي المعاصر، فإن غايته هي تصوير الواقع وكشف أسراره بعيدا عن المؤثرات الداخلية للكاتب، ووفق رؤية محددة تسعى الى ربط الأدب بالمجتمع وجعله راصدا لمحنه وآلامه، كاشفا عن سبل علاجها، مستمدا موضوعاته من الطبقة الشعبية المحرومة والمستغلة، متخذا في ذلك الاشتراكية وسيلة لتحقيق العدالة الاجتماعية، ومحو الفوارق الطبقية. يقول الدكتور عبد المحسن طه بدر: إن "الأدب العربي في مرحلتنا هذه مطالب بالمساهمة في تحقيق هاتين الغايتين: فهو مسؤول أولا عن الكشف المخلص عن نفسية الشعب العربي وآماله وأمانيه كشفا صادقا، لا يلجأ الى تعداد مظاهر التفاؤل والمقاومة وحدها، ولكنه يكشف في الوقت نفسه عن المعوقات والتناقضات ومظاهر التخلف النفسي التي قد تعوق نهضتنا، أو تحدث الانقسام الشنيع بين الدور السياسي والاقتصادي المتقدم الذي نهدف اليه وبين واقعنا النفسي المتخلف.

والى جانب الكشف الصادق عن واقع مجتمعنا العربي فإن أدبنا لابد أن يتعمق الإحساس بمشاكلنا التي تبدو خاصة بنا، لأن تعمق مثل هذه المشاكل يربطها بجذورها الإنسانية العميقة، ويدفع بأدبنا الى ركب الآداب العالمية"[1]. ولا شك أن مثل هذه الوظيفة التي يسعى الأديب الواقعي الى تحقيقها في عمله الفني تتطلب منه كما يقول الدكتور محمد مصايف: "إيمانا صادقا بالقضايا التي يعالجها، وروحا مثالية، وشجاعة أدبية في اتخاذ المواقف وفي الدفاع عنها، وعمقا في التفكير يمكنه من مواجهة المشاكل والقضايا بنجاح وقوة"[2]. ذلك أن تعرية الواقع وكشف العناصر المتسببة في تخلفه، وطرح البديل الثوري لتغييره يدخل الأديب في صراع مع المجتمع أو طبقة منه، من ناحية أولى، ومع السلطة من ناحية ثانية.

إن الأديب الواقعي مؤمن بأن البؤس وحده لا يحرك الشعوب وإنما يحركها الوعي به، لذلك نجده يقوم بعملية تنوير الأذهان، وتحريك النفوس الخاملة المستسلمة المتواكلة كي تبصر وتستيقظ وتعمل من أجل تحقيق وجودها في الحياة والمساهمة في تطوير الرؤية الحضارية الشاملة. وهو حين يستمد موضوعاته من مجتمعه متأثرا في ذلك بالأوضاع العامة التي يعيش فيها، إنما يعكس فهمه على هذا المجتمع ويقدم رؤيته له، لأن الأدب في حقيقته لا يعكس الواقع كما هو في الظاهر، وإنما يحيله الى

---

1 ـ د. عبد المحسن طه بدر: حول الأديب والواقع، ص. 32.
2 ـ د. محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص. 51.

واقع آخر هو الواقع الفني وما يتسم به من خصائص فنية تضفي عليه صبغة خاصة تميزه عن الكتابات الأخرى ، وتوفر له عنصر التأثير في الآخرين . وهو مايهدف اليه الكاتب الواقعي الأصيل الذي يسهم بأدبه في إثارة الوعي لدى الجماهير التي تحدد السلاح الحاسم في ربح معركة المصير التي يخوضها الشعب العربي في جميع المستويات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وغير ذلك . لذا كما يقول محمد الجزائري — "كانت مهمة الأديب التقدمي تنصب في السعي لإقامة النظام الديمقراطي الثوري لأنه — وحده — القادر على تصفية مواقع الاستعمار في بلادنا والوقوف ضد تآمراته ، وتعبئة قوى الشعب . . فلا غرابة إذن أن يجري انفتاح كبير على الأدب الإنساني الذي صاغ موضوعاته من نضالات الجماهير وتطلعاتهم المشروعة للحرية والديمقراطية والسلم والتحرر الوطني والمجتمع الأفضل . . ".(1) ومن ثم فإن الأدب عند الواقعيين يعد جزءا من الحياة ، وهو يعكس فاعلية الأديب في الواقع الاجتماعي ، ويسعى الى تغييره نحو الأفضل ووفق الرؤية الاشتراكية معتمدا في ذلك على الفئات الشعبية الفاعلة في المجتمع والمسايرة لحركة التاريخ وتطورها .

إن غاية مايهدف اليه الأديب الواقعي هو إيقاظ الضمير الانساني بواسطة نقده لأوضاع الحياة الفاسدة ، واطلاعه على الواقع الاجتماعي وأسباب تخلفه ، وبالتالي نشر الوعي في النفوس ، ووضع أسس الثورة عليه ، والعمل على تغييره . لذلك ، غالبا مانجد الأدب الواقعي يتسم بالثورية والتقدمية لأن الأديب الواقعي مؤمن بالديمومة والصيرورة ، فهو رغم اقتناعه بأن الأوضاع المادية للحياة وفسادها تعد من العوامل الأساسية الدافعة الى الثورات الشعبية ، الا أنه يرى أن للفكر والأدب دورا أكبر في إحداث الثورة والتمهيد لها من خلال بث الوعي وتحرية الواقع ، وتنمية الذوق والطموح الإنسانيين في الفرد ، ونشر المبادئ والأفكار التي يرى فيها أساس بناء المجتمع الذي تطمح اليه الطبقة الصاعدة .

فالثورية في الأدب الواقعي كما يعرفها محمود أمين العالم : "هي تنمية الرؤية الموضوعية للواقع الإنساني وشحذ الوعي الطبقي ، وتوكيد قيم الحرية والمساواة وإعلاء إنسانية الإنسان وتنمية طاقاته المبدعة للمشاركة في تغيير الحياة وتجديدها . سواء كانت وسيلتنا الى ذلك أشكال قديمة في التعبير أو أشكال جديدة ، مضامين قديمة أو مضامين جديدة ، ولست أقصد بالأشكال والمضامين القديمة ما تحمل بقيم اجتماعية وإنسانية متخلفة ، وانما تلك التي ما تزال تملك القدرة على التنوير والتثوير وخلق الرؤى الإنسانية المتجددة أبدا . . ".(2) فالأديب الواقعي غالبا مايحس بالاغتراب لفقدان الانسجام مع الواقع المحيط به نتيجة المجافاة الداخلية بين ما تطمح إليه ذاته الفردية المبدعة

---

1 — محمد الجزائري :(أدبنا الجديد أمام مسؤوليته) . مجلة "الآداب" ع.3 ، 1968 ،ص. 15 .

2 — محمود أمين العالم :(ملاحظات حول نظرية الأدب . .) مجلة " الثقافة والثورة" ع10 / 1983 ص25 .

وبين الواقع الحياتي الذي تصطدم به . ومن ثم ينشأ عنده نوع من التمرد على التقاليد والقواعد المتحكمة في تسيير المجتمع ، وهو تمرد يختلف عما نجده عند الرومانسيين أو الدادائيين أو غيرهما من حركات الرفض العبثية ، لأن الأديب الواقعي سرعان ما يتجاوز مرحلة التمرد المطلق على الواقع ورفضه الى مرحلة الثورية التي تسعى الى تغيير هذا الواقع ، وفق رؤية موضوعية محددة ، ونحو "مثل أعلى" يتجسم مع طموحات الطبقة الصاعدة ، ويحقق التوازن والانسجام الاجتماعي . ولعل ما كتبه الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في حديثه عن تجربته الابداعية يكشف عن عناصر المعاناة ويبرز تطور الرؤيا الابداعية عنده من الاغتراب الى التمرد فالثورة . يقول مبينا ذلك : " ما لبثت أن وضعت يدي على النموذج الذي ظهر في ديواني الأول (مدينة بلا قلب) ، نموذج الغريب في المدينة ، خاصة بعد أن توفي والدي فأصبح إحساسي بالغربة قويا ولن لم يصل أبدا الى حد القتامة .. ذلك لأن حبيبي القديم لعالم واقعي أفضل عاد الى الظهور حين تهيأت مجموعة من الظروف جعلتني أومن إيمانا عميقا بالاشتراكية والوحدة العربية . لقد أمدتني هذه العقيدة بالنموذج المقابل للغريب الضائع ، وهو نموذج الثوري المتيقن .. ولكن عثوري على النموذج الثاني .. قد أوقعني في صراع عنيف ، أو هو أحيا في نفسي الصراع العنيف بين ركونها الى لذة الاستشهاد التي تبدو في تجربة الغريب ، وفرحها الجامح بالثورة وملك العالم . صحيح أن هذين النموذجين ينبعان من مصدر واحد هو التمرد على الواقع الكائن .. "(1) . ومما لا شك فيه أن الأدب الواقعي يتجه الى كشف العناصر الإيجابية في الحياة وإمدادها بما يوفر لها تحقيق وجودها ، وإنماء رؤيتها الحضارية تماشيا مع تطور الحركة التاريخية ، وانطلاقا من إيمان الأديب بأن له رسالة يؤديها في الحياة وأن ما يكتبه يعد جزءا من فاعلية ذاته في حركة التاريخ ، وليس مجرد زخرفة إضافية يمكن الاستغناء عنها .

إن الثورية التي يتسم بها الأدب الواقعي هي في حقيقتها تحمل دلالات مختلفة بين النقاد لنسبيتها وارتباطها بالظروف الزمانية والمكانية ، أو بمعنى آخر لارتباطها بحقيقة الوضع التاريخي للمجتمع ، وبمستوى "الوعي الثوري" ودرجة تفاعل ذات الأديب مع الواقع الاجتماعي ضمن الإطار الحضاري الشامل .

وإذا كان الأدب الواقعي الاشتراكي يتسم بخاصية التعبير عن الطبقة الشعبية البسيطة المتمثلة في الفلاحين والعمال الأجراء ، وغير ذلك من الفئات الاجتماعية التي تعاني الفقر والحرمان والتخلف والاستغلال وما الى ذلك . فإن هذا لا يعني أبدا نزول الأديب الى مستوى ثقافة هذه الطبقة حتى تتمكن من تذوق الأدب وفهمه ، لاسيما وأن الأمية تحتل

---

1 ـ أحمد عبد المعطي حجازي :(عن تجربتي الشعرية ..) . مجلة "الآداب" ع . 3/1966 ، ص . 77 .

نسبة كبيرة بينهما ، وانما المفروض هو تعاون الوسائل العامة المختلفة على رفع مستوى هذه النهضة . وإن كان الأديب الواقعي الثوري غالبا مايجد نفسه في فترة ما مضطرا الى الهبوط المؤقت من أجل رفع هذه الفئة نحو الأعلى ، سواء كان ذلك من حيث التقاط المادة الخام أو طريقة معالجتها . ولكن ذلك لا يعني التخلي عن القيم الفنية التي تتحكم في العمل الأدبي وتميزه عن الأعمال الأخرى ، كما توفر له عنصر التأثير والتبليغ . فالأدب للشعب" الذي يمثل السند الذي يرتكز عليه الأدب الواقعي هو كما يقول محمود أمين العالم : " لا يعني التبسيطية أو الابتذال على حساب الحقيقة والأدب ، إنما هي دعوة للصدق الموضوعي الخلاق . والواقعية الاشتراكية ترفض التبسيط والابتذال ، كما ترفض الغموض المفتعل الذي لا يصدر عن ضرورة تعبيرية كما ترفض التجميل المسرف للواقع والتشويه المسرف له . . "(1) . فالثورية في الأدب الواقعي ليست رفضا مطلقا للتراث وللقيم الفنية واللغوية ، ولا هي دعوة الى الانعزال والانفصال ، وانما هي بحث مستمر في الماضي والحاضر عن العناصر الإيجابية القادرة على دفع المجتمع نحو الرقي الحضاري ، ومن ثم تجاوز وتخطي كل التصورات والقيم البالية المعوقة للتطور . فهي كما يقول الدكتور عبد المحسن طه بدر : " ليست مجرد رفض ولكنها رفض قيم مهترئة من أجل إفساح الطريق أمام قيم أكثر تلبية لحاجات الجماهير"(2) . لذلك كثيرا مايطرح النقد الواقعي في أثناء تقييمه للأدب وغايته قضية "لمن يكتب الأديب ؟" ، وهي القضية التي سبق لرئيف خوري أن طرحها في مناظرته مع طه حسين(3) ، وأعاد صياغتها حسين مروة حين استبدل السؤال بسؤال آخر هو "عن أي فئة من المجتمع يكتب الأديب؟" . والواضح أن القضية في المرحلة الأولى لم تخرج عن تقسيم الكتابة الى قسمين : " أديب يكتب للخاصة " وهو ماذهب إليه طه حسين في تلك المناظرة . وأديب يكتب للكافة " أو العامة وهو مارآه رئيف خوري ، فالأول ينظر الى الأدب بوصفه عملا إبداعيا نخبويا بينما يذهب الثاني الى ربطه بالطبقة الشعبية وجعله يساهم في توجيهها . يقول متحدثا عن الغاية المرجوة من كتاباته : " أقول مهما يكن هذا الأثر التوجيهي الذي أنشده من وراء ما أكتب فإنه يبقى حرفا ميتا مالم يداخل هوى لاء الكافة ، مالم يتحول إيمانا واقتناعا ونورا في عقولهم وغضبا وتحديا وحبا وتضحية في صدورهم وعزما وحركة وعملا في سواعدهم . . "(4) . والواقع أن طرح إشكالية الكتابة بالصورة السابقة المنطلقة من تقسيم المجتمع الى فئتين خاصة وعامة ، تبدو رؤيتها ضيقة وسطحية ، ولا يخرج من ذلك موقف حسين مروة الذي أعاد صياغة الإشكالية في صورة جديدة تبدو في الظاهر مختلفة عن الأولى بينما هي في حقيقتها لا تبتعد كثيرا عن طرح رئيف خوري ، لأن تحديد الفئة التي يكتب عنها الأديب أو لها حصر للقضية لا طائل من ورائه . فالأديب

---

1 ـ محمود أمين العالم : (ملاحظات حول نظرية الأدب . .) . مجلة "الثقافة والثورة" ع10 /1983، ص23.

2 ـ د . عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع ، ص . 81 .

3 ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص . 119 .

4 ـ م . ن . ص . 91 .

يمكن له أن يكتب عن الفئتين وللفئتين في آن واحد ، ولكن المهم في كتابته والمميزله حسب اعتقادي هو الموقف الذي يطرحه في عمله والرؤية التي ينطلق منها . فالأديب يكتب للمجتمع بجميع فئاته وطبقاته ويسعى الى تطوير هذا المجتمع وتغييره نحو الصورة المثلى التي يطمح إليها . بل إن الفرق بين أدب المجتمع الاشتراكي وأدب المجتمعات غير الاشتراكية يتمثل في أن هذا الأخير هو أدب طبقي يستهدف خدمة أهداف الطبقة الحاكمة فحسب دون سائر الطبقات الأخرى ، في الوقت الذي يسعى فيه أدب المجتمع الاشتراكي الى التعبير عن الشعب كله وخدمة أهدافه ، لأنه يعمل على القضاء على التمايز الطبقي وإذابة هذه الطبقات أو على الأقل جعلها متقاربة في كثير من عناصر الحياة . وهذا لا ينفي أثر الطبقة الاجتماعية في الأديب ، وإنما يؤكد دور الأديب في التأثير في مجتمعه ، ويكشف عن موقفه الفكري الخاص بعيدا عن الأسلوب الدعائي الذي قد يجعله يميل حيث مالت الكفة . ولعل ذلك يدفعنا الى تأكيد دور ذات الأديب في العملية الإبداعية بوصفها ذاتا متفردة لا يعني اللقاء بينها وبين "الذات الجماعية" ذوبان أحد الطرفين في الآخر ، لأن ذلك يحيل أدبه الى بوق ويجعله صدى لطبقته أو للفئة التي يكتب لها ، حيث يترك إرادته تذوب في إرادتها ، بينما يفترض في الأديب أن يعمل على تغيير الحياة الاجتماعية التغيير الملائم الذي يهدف الى الخير والجمال . ومن ثم فهو يسعى الى التأثير في المجتمع وكسب رضاه ، دون الخضوع له . لأن المجتمع غالبا ما يركن الى الثبات ويميل الى الاستقرار ، في الوقت الذي يكون فيه الأديب ممثلا للحنين اليقظة والآمال الخفية ، عاكسا حركة الحياة المتغيرة على الدوام . يقول رئيف خوري مبينا علاقة الأدب بالحياة وبالمجتمع : إن "الأدب انفتاح على الحياة المتحركة المتجددة أبدا ، تتجدد بأن يموت فيها ما هرم وتفسخ وانحل وبأن ينبت فيها ما ولد وأقبل على القوة والشباب . فالأديب بالتالي لا ينقل نسخة عن العالم الواقعي وليس هو محض وصاف لما يعرض عليه الواقع من شكل ونماذج أو محض رصاف للألفاظ ، وإنما هو يميز فيما يصف ويصور ظواهر الحياة التي تنمو من ظواهرها التي تذبل وتضمحل ، لا يقصد من وراء ذلك الى لذة وترفيه أو عزاء وانتشاء أو مباهاة ببيان ، وإنما يقصد الى أن يدخل في وعي الجماهير أي هي الظواهر النامية في الحياة حولهم ، وأي هي الظواهر الصائرة الى ذبول واضمحلال بغية أن يوجههم الى تغيير الحياة التغيير الذي تحتمله والذي يكون في الآن نفسه جمالا وخيرا . . وأنا . . ممن يؤمنون بهذه النظرية في الأدب . ."(1) . ولا شك أن مثل هذا الموقف التوجيهي يتطلب من الأديب فلسفة فكرية أو رؤية أيديولوجية ينطلق منها في إدراك الحياة ومعرفة أسرارها . فكل الأدباء الكبار ينطلقون في إبداعاتهم من مذهب في الوجود ونظرة عامة في المجتمع أو الحياة . ولعل ذلك هو الذي جعل الأدب الواقعي يكون "موجَّها وموجِّها" في آن واحد . وإن كان الأدب بصفة عامة كما يقول

---

1 — رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص 97 .

رئيف خوري : " هو بطبيعته موجّه وموجّه معا بوعي من الأديب أو بغير وعي "[1] . غير أن التوجيه في الأدب الواقعي يكون عن وعي ودراية بالواقع وبالمسؤولية الملقاة على عاتق الأديب . والتوجيه كما يقول رئيف خوري : " يراد به " أن يكون الأدب متضمنا من الأفكار والعواطف والصور مايوجه قارئه في طريق معلوم سياسيا أو اجتماعيا أو محض شيء خلقي لا فرق . ولكنه كما قلنا هدف مرسوم في طريق معلوم . . "[2] .

والواضح أن الواقع بمختلف أوجهه هو أساس هذا التوجيه ومنبع مادته . ومن ثم فالأديب لا يمثل الا الطاقة الكامنة في المجتمع والكاشفة عن عناصر الحياة الجديدة ، والمطورة لهذا الواقع وفق رؤيته الخاصة نتيجة لما يمتلكه من قدرة تؤهله لقيادة المجتمع وتوجيهه فكريا وفنيا . ولكن ذلك لا يتم دون أن يعي الأديب مسؤوليته إزاء ضميره الذي يتحكم في إبداعه ، وإزاء المجتمع الذي يعيش بينه ويتوجه اليه بأدبه . فمتى أدرك الأديب هذه المسؤولية التي تفرض عليه تحديد موقفه من قضايا مجتمعه وعصره ، صار ملتزما بموقف ورؤية محددة تعبر عن انتمائه الاجتماعي وتحدد رسالته في الحياة .

فما هو الالتزام ؟ .

مفهوم الالتزام : L' ENGAGEMENT : إن الالتزام في النقد العربي المعاصر سار في عدة اتجاهات مختلفة يمكن حصر مسارها في الاتجاه الماركسي ، والوجودي ، والقومي ، والإسلامي ، وهي الاتجاهات التي تنطلق من خلفيات فلسفية محددة ، وتصدر عن رؤية واقعية ، ولكن كل منها ينظر الى الواقع من زاوية مختلفة عن زاوية الأخرى .

إن الالتزام كمصطلح نقدي معاصر هو أكثر ارتباطا بالفلسفتين الماركسية والوجودية رغم أن الاتجاه الإسلامي سبق له وأن كرس الالتزام في الأدب قبل ذلك بصورة أو بأخرى . ولكن يبقى النقد الواقعي الاشتراكي أكثر بروزا في مجال الالتزام لارتباطه بالواقع وبالقضايا الاجتماعية . يقول تيري إيجلتون : " لا شك أنه حتى أولئك الذين تنقصهم المعرفة الكافية بالنقد الأدبي الماركسي يعلمون أنه نقد يدعو الكتاب الى الالتزام بقضية البروليتاريا في الفن ، فصورة النقد الماركسي قد تشكلت في ذهن الشخص العادي مرتبطة بالأحداث الأدبية التي حدثت في الحقبة التي نعرفها باسم الستالينية "[3] . ولعل ذلك هو الذي جعل مفهوم الالتزام في ظن الكثير من القراء مقترنا بالإلزام رغم الفارق الكبير بينهما .

إن كلمة " الالتزام " التي هي مصدر "التزم" الذي هو فعل لازم يفيد أن الأديب يلتزم من تلقاء نفسه ، خلافا لفعل "ألزم" الذي يعود اليه مصدر "الإلزام" فهو فعل متعدد

1 ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول . ص. 101 .

2 ـ م . ن . ص . 123 .

3 ـ تيري إيجلتون : (الماركسية والنقد الأدبي) . تر . جابر عصفور ، مجلة "فصول" م 5ع 3 أبريل 1985 ...

يفيد معناه وجود شيء آخر غيرا لأديب يقيد إلزامه ويفرضه عليه . ومن ثم فإن الإلتزام هو وليد الاقتناع الشخصي بالفكرة أو با لقضية أو بأي شيء آخر يلزم الأديب نفسه على تبنيها والدفاع عنها دون فرض عليه من الخارج .

وانطلاقا من ذلك يكون معنى الالتزام في النقد المعاصر هو مشاركة الأديب والناقد بالفكر والشعور والفن في القضايا الوطنية والإنسانية ، والدفاع عن القيم العادلة والايجابية في المجتمع . أو بمعنى آخر صدور الأديب أو الناقد في أعماله عن فلسفة أيديولوجية يتبناها ويتشبع بمبادئها وأفكارها ويدعو إليها ، محاولا تقريبها إلى عقول الجماهير الشعبية ، وتحبيبها الى نفوسهم من خلال إبراز محاسنها ودورها في الحياة العامة الفردية والجماعية .

والواقع أن أغلب الاتجاهات النقدية التى تأخذ بمبدأ الالتزام كمقياس نقدى في تقييم الأدب وتوجيهه تكاد تتفق جميعها حول مفهومه العام ، ولكنها تختلف اختلافا بينا في الإجابة عن السؤال : بماذا يلتزم الأديب ؟ أو بم يكون الالتزام ؟ حيث ينطلق كل اتجاه من أيديولوجية معينة يحاول تطبيقها في الواقع . ومن ثم تحددت دلالات الالتزام ومحتوياتها تبعا لاختلاف المنطلقات الأيديولوجية ، حتى أن بعض النقاد ذهب الى القول بأن "ما من كاتب الا وهو ملتزم على نحو أو آخر ، إنه يكتب بلغة قومه ويطورها على الأقل .."(1) . غير أنه من الواضح أيضا أن القضية لو كانت كذلك ، أى أن الأديب ملتزم بالضرورة ، لما كان هناك مبرر لنطرح القضية والحديث عن الالتزام والدخول في صراعات لا طائل من ورائها . وإنما تحقيق الالتزام في عمل أدبي ما يتطلب من الأديب مشاركة الآخرين ـ على الأقل ـ في أحاسيسهم وقضاياهم ، وهو ما لا يتوفر في كثير من الأعمال الأدبية المعاصرة . كما يتطلب من الناقد تحديد الأهداف المميزة لعبارة " الالتزام " انطلاقا من المذاهب الأدبية التى نشأت في كنفها ، وعملت على تحديد معالم الالتزام وفق منطلقاتها الفكرية ، التى انتهى اليها أصحابها لذلك سنقف عند الالتزام في كل من المذهبين : الماركسى ، والوجودى بوصفهما المروجين لعبارة " الالتزام " في الفكر والأدب والنقد ، والمؤثرين في النقد العربى المعاصر .

الالتزام والنقد الواقعى الاشتراكى : يرتبط الالتزام في النقد الواقعى الاشتراكى بالنظرية الماركسية ذات الفلسفة الجدلية . فهو يعد بمثابة نقطة الارتكاز في علم الجمال الماركسى الذى يربط بين الفن وبين المجتمع انطلاقا من " نظرية الانعكاس " التى تسوى بين جميع أنواع الفنون وتنظر اليها بمنظار واحد ، باعتبارها وليدة الانعكاس الفنى للواقع الموضوعى .

وانطلاقا من أن الأدب والفن ـ بصفة عامة ـ يعكسان الواقع الاجتماعى بطريقة فنية ،

---

1 ـ صدقى اسماعيل : (نحو منطلقات جديدة في التزام الأديب العربى) . مجلة " الآداب" ع1/ 1972 ، ص 8 .

ويرتبطان في علاقاتهما بالبنية التحتية التي تؤثر فيهما مثلما يؤثران فيها، فإن الفكر الماركسي يرى أن الأدب وإن كان بناء فوقيا فهو مرتبط وموجّه للبنية التحتية التي يستمد الأديب منها موضوعاته . ومن ثم فإن "الكاتب والفنان ليسا معلقين في فراغ المجتمع الطبقي وانما هما بالضرورة ينتميان الى طبقة اجتماعية محددة ، رغم قدرة الكاتب على تجاوز وضعه وكذلك الفنان ، ولذا فهما ليسا محايدين ، وانما ينحازان الى أفكار محددة ، ومصالح محددة ، ووفقا لذلك فهما بالضرورة يلتزمان بمواقف محددة تنبع من الأيديولوجيا التي يلتزم كل منهما بها "[1] . ونتيجة لذلك فإنه من الطبيعي أن يكون الالتزام أحد المبادئ التي ترتكز عليها الواقعية الاشتراكية في نشر فلسفتها الفكرية ورؤيتها الاجتماعية ، وتحقيق التواصل بين الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والسياسية والالتزام بها ، وبين الاهتمام بمقتضيات العمل الفني ومستلزماته ، أوكما يقول الدكتور لويس عوض " التوفيق بين وظيفة الأدب الهادف ومقتضيات الفن والجمال "[2] .

إن الإلتزام في النقد الواقعي الاشتراكي قد مر بعدة مراحل قبل أن تتبلور دلالته السياسية والفنية في مؤتمر الكتاب السوفيات عام 1934 . بحيث يمكن القول : " أن مفهوم الالتزام ، والذي جاء كتعبير للعلاقة بين الفن والمجتمع ، لم يكن مغزاه واحدا عند كافة الماركسيين بل اختلف بين الواحد والآخر، كما تأثر بعلاقة المعبر عنه بالسلطة أو الحزب ، وقد وصل في أغلب الحالات الى نوع من الإلزام من جهة الحزب أو المؤسسة ، والطاعة والخضوع من جانب الفنان والأديب ، وفي أحيان أخرى الى التعبير عن التحرر الإنساني في معناه العام (كرأى تروتسكى) ، أو الوقوف في منتصف الطريق كما فعل المفكرون السوفيات الحاليون الذين انتقدوا بهوادة (الزدانوفية) ، و(الستالينية) ولكنهم مازالوا يصرون على الالتزام الحزبي "[3] .

وعلى كل فإن الإلتزام عند مفكري الواقعية الاشتراكية لم يكن بالصورة المشكلة في أذهان كثير من القراء الذين يرون فيه نوعا من الإلزام المفروض على الأديب ، وذلك انطلاقا من المرحلة "الستالينية " التي اتسمت بقمع حريات المفكرين والأدباء وإخضاعهم لنمط معين من الكتابة الحزبية . فالعائد الى كتابات ماركس وانجلز حول الأدب والالتزام يكتشف أن موقفهما لم يكن بتلك الصورة . فماركس الذي ترتبط الواقعية الاشتراكية بفلسفته نجده يهاجم في مقال له الآراء التي تجعل من الأدب وسيلة لغاية ، حيث يقول : "الكاتب لا ينظر الى عمله بوصفه وسيلة الى غاية ، فعمله غاية في ذاته . ولو تحولت الكتابة عند الكاتب أو الآخرين الى مجرد وسيلة لكان معنى ذلك التضحية بوجود الكاتب نفسه لو دعت الحاجة . "[4] . وعلى الرغم من أن حديث ماركس كان يدور حول الاستغلال التجاري للكتابة ، الا أنه يؤكد أن الكتابة

---

1 ـ د . رمضان الصباغ : الالتزام في الادب والفن ، م . الثقافة الجديدة ، الاسكندرية ، القاهرة 1988 ، ص 33 .
2 ـ د . لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص . 45 .
3 ـ د . رمضان الصباغ : الالتزام في الأدب والفن ، ص . 39 .
4 ـ تيرى ايجلتون : (الماركسية والنقد الأدبي) ، مجلة "فصول " ، ص . 34 .

الإبداعية ليست وسيلة ، فلها خصوصياتها التي تجعلها غاية في ذاتها . فالأديب رغم التزامه وارتباطه بالمجتمع ، الا أن طبيعة إبداعه تفرض عليه شروطا يجب توفرها قبل كل شيء ، لأنه يكتب أدبا . وهو مايراه أيضا زميله أنجلز الذي يركز على الجانب الفني بقدر تركيزه على المضمون الاجتماعي والسياسي . ويرى أن هذا الأخير لا يكون بشكل مباشر ، وانما يتم بطريقة تلقائية تتم عن التحام المضمون الاجتماعي بالشكل الفني ، بحيث لا يحتاج الموقف الى تدخل الكاتب لإملاء حكمه وفرضه . وانما العمل الفني هو الذي يولد ذلك الموقف .

ولعل إشكالية الالتزام قد بدأت مع لينين في دعوته الشهيرة الى "الأدب الحزبي" وذلك في دراسته عن "التنظيم الحزبي وأدب الحزب " الصادر عام 1905 ، حيث وضح أن الحياد في الكتابة أمر مستحيل . وأن "حرية الكاتب البورجوازي ليست سوى اعتماد مقنع على حقيبة النقود .. فليسقط الأدباء اللاحزبيون"(1) . ومن ثم رأى أنه " يجب على الأدب أن يكون ترسا ولولبا في آلة اشتراكية ديمقراطية واحدة عظيمة"(2) . وأكد أن الحزب في حاجة الى "أدب متنوع رحب ، متعدد الأشكال يرتبط أوثق الارتباط بحركة الطبقة العاملة"(3) . التي يجب رفع مستواها حتى تقرر هي بنفسها نوعية الفن الذي تريده . الشيء الذي جعله يرفض المذهبية والاحتكارية في الأدب لأنهما يقضيان على الإبداع ويجمدانه . وقد أكد بعد انتصار ثورة 1917 بأن الحزب هو في حاجة إلى خدمات جميع أهل القلم للاستفادة منها ، وذلك بعيدا عن "العجرفة الشيوعية" التي تسيء الى الأدب البروليتاري ، حيث ورد في الفقرة 16 من قرار المؤتمر الثالث عشر للحزب الشيوعي السوفياتي:

"إن الحزب يعلن وقوفه الى جانب التنافس الحر لمختلف الجماعات والاتجاهات في الحقل الأدبي ، وأن أي حل آخر للمشكلة يكون شبه بيروقراطي"(4) . كما وضح في بعض مراسلاته الى غوركي أن الأساس في الإبداع الأدبي هو مايخلقه الأديب ، وليس الذي يفكر فيه أو يملى عليه ، لأن العمل الأدبي أساسه الصدق الفني المبني على التحام الشكل بالمضمون . غير أن هذه الأفكار اللينينية استغلت بعده بطريقة مشوهة — حسب قول تيري ايجلتون — في تحديد فلسفة الواقعية الاشتراكية ومبادئها لطمس الخصائص الإبداعية للعمل الأدبي . حيث اتخذت اللجنة المركزية للحزب البلشفي سنة 1928 قرارا يجعل من الأدب وسيلة لخدمة مصالح الحزب والمكتسبات التي حققتها ، فابتعد الأدب تدريجيا عن غايته ، وبخاصة في عهد ستالين حيث تحول قسم كبير منه الى بوق للسلطة ، وأصبح الحزب الشيوعي وحده هو الموجه الأدباء والكتاب . وارتبط "اتحاد الكتاب السوفيات" بسياسة الحزب الملزمة للكتاب بإنتاج أدب

---

1 — تيري إيجلتون :(الماركسية والنقد الأدبي) . مجلة فصول .ص. 33 .

2 — م . ن . ص . ن .

3 — م . ن . ص . ن .

4 — سعيد الغانم :أدب الرفض السوفياتي . دار النهار للنشر ، بيروت . 1970 .ص. 21 .

يمجد نضال البروليتاريا وعظمة الاشتراكية ، وحكمة الحزب وبطولته . ورغم إيجابية مفهوم " الأدب الحزبي " الذي يحددونه بقولهم : "إننا باعتزاز ندعو أدبنا حزبيا لأنه ليس له ولا يمكن أن تكون له اهتمامات غير اهتمامات الشعب كما يعبر عنها حزبيا "[1] . حيث يبدو من القول أن الحزب هو نتاج الشعب والارتباط بالحزب هو الارتباط بالشعب . ولكن الحقيقة أن البيروقراطية قد قادته بعيدا عن مصدر وجوده فضعفت العلاقة ، وانقطعت الأواصر ولم يعد الشعب منبعا للقرارات ، ولا مطمحا للغايات . فالبيروقراطية المتسلطة بوسائلها المختلفة كانت وراء تشويه الجوانب الإيجابية لصورة الواقعية الاشتراكية ، وخلق جيل جديد اتسم برفض الواقع ، والثورة على الخضوع للقمع والاضطهاد ، معبرا عن رأيه وموقفه تجاه القضايا الاجتماعية العادلة ومحاولا إعادة الاعتبار لمفهوم الالتزام في الأدب .

وقد كان للنقاد الماركسيين أمثال جورج لوكاتش — الذي كان ضحية للستالينية في المرحلة الأولى — وأرنست فيشر ، وغيرهما الدور الكبير في تنقية الواقعية الاشتراكية مما علق بها نتيجة الظروف السياسية ، ومن ثم دفعها نحو التطور لمسايرة الحركة التاريخية دون أن تفقد خاصياتها كمذهب أدبي له فلسفته ورؤيته للواقع والفن . وعلى الرغم من أن الفكر الماركسي — بصفة عامة — ينظر الى الفن من حيث دوره في نشر الفكر الأيديولوجي الخاص والالتزام بتوعية الشعب وقيادته نحو التحرر والثورة في سبيل المبادئ الاشتراكية ، فإن تلك المسؤولية الاجتماعية لاتعني خضوع الأديب لسلطة خارجة عنه ، وإنما تؤكد دوره في المجتمع حتى يتحمل مسئوليته كاملة في بث الوعي وإيقاظ الجماهير . يقول أرنست فيشر : " إن الفنان والأديب الاشتراكي يتبنيان وجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة . ولكن هذا لا يعني أنهما ملزمان بقبول كل قرار يتخذ ، أو كل عمل يقوم به الحزب ، أو الشخص الذي يمثل الطبقة العاملة في آثارهما . إنهما يريان في الطبقة العاملة القوة الحاسمة (ولكنها ليست الوحيدة) اللازمة من أجل دحر الرأسمالية ، ولقيام مجتمع بدون طبقات وللتطور غير المحدود لقوى الإنتاج المادية والروحية التي سوف تحرر الشخصية البشرية "[2] .

إن الالتزام في الأدب يعني لدى النقاد الواقعيين الاشتراكيين مساهمة الأديب فيما في بث الوعي الصحيح ، والعمل على تغيير وعي الجماهير الذين يمكن لهم أن يغيروا الواقع الى واقع أفضل تسود فيه العدالة الاجتماعية ، وتتحقق فيه الحرية والسعادة . الشيء الذي يفرض على الأديب التجاوب مع نضال البروليتاريا وأهدافها ، والالتزام بالنضال مع قوى التقدم والتحرر في سبيل تحقيق الاشتراكية . لذلك نجد الدعوة الى الالتزام في الأدب لدى النقاد الواقعيين الاشتراكيين تدور حول محورين أساسيين ، أولهما : اجتماعي وثانيهما : سياسي . فالأول يهدف الى الاهتمام بمشاكل الشعب وحاجاته ، والعمل على إخراجه

---

1 — سعيد القايم : أدب الرفض السوفياتي . ص23 .
2 — أرنست فيشر : ضرورة الفن . ص 138 .

ودفعه نحو الاشتراكية . وبالتالي فإن ذلك يتطلب توجيهها محينا يخدم الغاية المقصودة، بحيث يقوم بتنشئة الجيل الجديد وتربيته وفق هذه الغاية.

أما المحور الثاني فيرتبط بالحزب الشيوعي وسياسته ، حيث يتولى الأدب تمجيده والإشادة بمنجزاته . وهذا القول قد يبدو طبيعيا : حسب قول بليخانوف الذي يرى "أن كل سلطة سياسية تفضل دائما الفن النفعي إن اهتمت بالأدب ، وهذا معقول لأن مصلحتها تقضي بأن تسخر كل المذاهب الفكرية لخدمة القضية التي تخدمها هي نفسها، وبما أن السلطة السياسية التي تكون في بعض الأحيان ثورية ، وتكون في أغلب الأحيان محافظة إن لم نقل رجعية ، فمن الواضح أن من الخطأ الظن بأن وجهة النظر النفعية فيما يختص بالفن هي وقف على الثوريين بشكل حصري أو على من يحملون الأفكار التقدمية من الناس بشكل عام"[1]. غير أن قضية توظيف الأدب لخدمة السياسة اتخذت في النقد الماركسي مسارا آخر ابتعدت فيه عن مفهوم الالتزام النابع من وجدان الأديب وتفاعله مع الواقع بصفة تلقائية عفوية الشيء الذي جعل الأدب الواقعي في بعض مراحله يسلك مسلكا دعائيا متكلفا لا يعبر عن صدق الأديب وإيمانه بالقضية ، حيث كما يقول الدكتور محمد زكي العشماوي : " . أصبحت الواقعية الاشتراكية لا تعبر الا عن آلية ميكانيكية تثق في نظرية الجمهور وتجرد الإنسان من إرادته الحرة وذاتيته الخالصة ، وتحاول ما استطاعت أن تخضع الإنسان للعالم الخارجي إخضاعا تاما ، ثم انتهى بها الأمر بعد هذا كله الى أن تحول الفن والفكر الى مجرد الدعاية"[2]. وقد أساءت تلك السياسة المتبعة تجاه الأدباء والنقاد — وخاصة في عهد ستالين — الى الأدب الواقعي فأصبح يتسم بالسطحية والمبالغات المفرطة ، وطغى عليه الأسلوب التقريري الإخباري ، مما قلل من قيمته الفنية ودوره في التأثير.[3]

وعلى كل فإن الأدب الالتزامي الواقعي الاشتراكي لا يخلو من الأعمال الفنية العظيمة التي فرضت وجودها على المستويين المحلي والعالمي ، واستطاعت أن تؤثر فنيا وفكريا في كثير من أدباء ونقاد العالم الذين أفادوا الواقعية بكتاباتهم الأدبية والنقدية . ولعل النقاد الواقعيين العرب يعدون من بين هؤلاء رغم اختلاف ظروف مجتمعاتهم العربية التي تتميز بوضعها الخاص ، الأمر الذي جعل الواقعية في النقد العربي تختلف في كثير من جوانبها التنظيرية عما نجده في كتابات النقاد الواقعيين الآخرين . لاسيما وأن بعض النقاد الواقعيين العرب حاولوا تطعيم نظرتهم الواقعية ببعض أفكار المذاهب

1 — جورج بليخانوف : الفن والحياة الاجتماعية ، تر . إحسان حصيني ، دار ابن الوليد ، دمشق ص 74 .
2 — د . محمد زكي العشماوي : الأدب وقيم الحياة المعاصرة . ص. 191 .
3 — لمزيد من المعرفة عن هذه القضية يمكن العودة الى كتاب : الأدب السوفياتي الروسي ، تأليف مجموعة من الاختصاصيين ، تر . هشام الدجاني ، وآخرين . دار الفن الحديث العالمي ، دمشق 1971

الأدبية الأخرى ، وفى مقدمتها الوجودية التى أعطت مفهوما جديدا للإلتزام ضمنته بعض الجوانب الإيجابية .

الإلتزام عند الوجوديين : يقترن الالتزام عند الوجوديين بمبدأ فلسفي جسده سارتر فى قوله: "الوجود يسبق الجوهر"(1) ، أي أن وجود الإنسان هو الجوهر الحقيقى الذى تنطلق منه الرؤية المستقبلية ، فوجوده هو الذى يحدد ذاتيته ومشاريعه فى الحياة . ومن ثم فهو مسؤول عن وجوده وعما يصدر عنه مسؤولية كاملة . وهذه المسؤولية لاتتوقف عند حدود وجوده الفردى الشخصى ، بل تمتد لتشمل محيطه الإجتماعى وسائر المجتمع الإنسانى ، لأن ما يصدر عنه من مواقف وما يتخذه من سلوكات ينعكس على المجتمع ، ومن ثم فمسؤوليته مسؤولية فردية أولا ، وجماعية ثانيا . لذلك فإن الوجودى يعيش فى حالة قلق وخوف وهذيان نتيجة لهذه المسؤولية الملقاة عليه ، والتى تدفعه الى البحث عن إرضاء نفسه وإرضاء غيره فى آن واحد . يقول الدكتور عبد الرحمن بدوى : " وهذه المسؤولية البالغة الهائلة لأنها تمس الناس جميعا ، لابد أن تثير فى الإنسان القلق البالغ الهائل أيضا . إذ كيف لا أكون مهموما كل الهم والقرار الذى اتخذته — وإن بدا فى الظاهر أنه قرار شخصي — إنما هو قرار يمس جميع البشر"(2) .

وبما أن وجود الإنسان هو الذى يحدد ماهيته ، فإن ذلك يتطلب توفر الحرية حتى يتمكن الإنسان من تحرير ذاته من القيود المحيطة به ، ومن ثم اتخاذ موقف تجاه وجوده ، ووجود غيره . ومتى كان الإنسان حرا استطاع أن يواجه مصيره ، ويحقق وجوده . وبالتالى يكون ملتزما تجاه مايتخذه من موقف وسلوك . فالإلتزام عند الوجوديين ينبني على ركنين أساسيين ، هما : " حرية الكاتب ومسؤوليته فى وقت معا . فبدون الحرية يفقد الكاتب أصالته ، فيسخر أدبه للدعاية أو يلبس فيه نداء خارجا عن نطاق ضميره ووعيه الإنسانى ، فيصير هو أداة يحاول بها استعباد قرائه وتسخيرهم ، وهذا هو مايتردى به الأدب فى هوّة (الاستلاب) حيث يصير الأدب غريبا عن نفسه ، مملوكا لغيره ، فيفقد بذلك جوهره من أنه دعوة حرة كريمة أساسها الثقة المتبادلة بين القارئ والكاتب وبدون المسؤولية تفقد الحرية وجهها الآخر الإجتماعى ، وهو الذى تمثل به الضمير الحر لمجتمع منتج"(3) . ولا شك أن الحرية المرتبطة بالمسؤولية وبالالتزام تختلف كليا عن حرية العبثيين أو الرومانسيين الذين يخرقون فى أحلامهم الذاتية بعيدا عن الواقع ومشاكله . فالوجودى مرتبط بمجتمعه وعصره ، وبالتالى فإن حريته تتحدد بتلك العوامل المحيطة به ، بحيث لا يعتدى على حرية الآخرين ، ولا تطغى فرديته لأن ذلك يعد فى نظر سارتر طغيانا وفوضى

1ـ جان بول سارتر : الوجودية مذهب إنساني ، ص. 41 .
2 ـ د . عبد الرحمن بدوى : دراسات فى الفلسفة الوجودية ، ص. 363 .
3 ـ د . محمد غنيمى هلال : قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ، ص. 147 .

وجنوحا للحرية عن مسارها . فالحرية بدون هدف ولا غاية ، هي نوع من العبث والفوضى وإنما حرية الأديب في الاختيار والمسؤولية التامة على ما اختاره .

إن الأدب الوجودي هو أدب الالتزام والمواقف ، أدب الالتزام ، لأن الأديب يكشف في عمله عن علاقاته بالآخرين ، ويشاركهم في حياتهم قولا وعملا . وهو أدب المواقف لأنه يعبر عن موقف الأديب من قضايا عصره ومجتمعه . يقول سارتر : " وانما أسمي الكاتب ملتزما حينما يجتهد في أن يتحقق لديه وعي أكثر ما يكون جلاء ، وأبلغ ما يكون كما لا بأنه (مبحر) ، أي عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي الفطري الى حيز التفكير ، والكاتب هو الوسيط الأعظم ، وانما التزامه في وساطته . غير أن من الحمق أن نحاسبه في إنتاجه على أساس حالته في المجتمع ، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر في أنه إنسان وكفى ، بل وفى أنه — على وجه التحديد — كاتب أيضا (1) .

فالكاتب الملتزم عند سارتر هو ذاك الذي يستطيع أن يوحد بين إحساسه الداخلي وبين موقفه الخارجي ، بين واقعه الفردي وبين واقع مجتمعه ، بحيث يصبح يحس بأنه مقدم على عمل سيغير من واقع الحياة ويقربه من الجماهير . فالالتزام عند سارتر يعني تحمل الأديب لمسؤوليته في المجتمع قولا وعملا . ذلك "أن العمل الأدبي واقع اجتماعي ، وعلى الكاتب — حتى قبل أن يتناول القلم — أن يكون على اقتناع به ، وحقا عليه أن تتخلل المسؤولية كل جوانب نفسه ، فهو مسئول عن كل شيء ، عن الحروب الكاسبة أو الخاسرة ، ومن صنوف التمرد وأنواع الردع ، وهو شريك الظالمين إذا لم يكن حليفا طبيعيا للمظلومين ، لا لأنه كاتب فحسب بل ولأنه كذلك إنسان ، وهذه المسؤولية عليه أن يحياها وأن يريدها ، وبالنسبة له يجب أن تكون الحياة والكتابة شيئا واحدا ، لا من أجل أن الفن إنقاذ للحياة ، ولكن لأن الحياة تعبير عن مشروعات ، وقد اختار هو الكتابة مشروعا له .. وعليه أن يلتزم في الحاضر فليس له أن يتنبأ بالمستقبل القريب أولا فأول .. وليخلق الحاجة الى العدالة والحرية والتضامن وليجتهد بعد ذلك في إشباع هذه الحاجات .. " (2)

إن الالتزام في الوجودية ذو جانب اجتماعي أخلاقي يهدف الى تغيير العالم وفق رؤية الكاتب وقناعته . فهو مطالب بالوقوف مع المضطهدين ، ومحاربة الأفكار والمشاعر البالية والعمل على كشف السلبيات في المجتمع ، وتحرير الإنسان بإعادة تنظيم علاقاته على أسس جديدة . غير أن الإشكالية التي وقعت فيها الوجودية ، ومن ثم مفهوم الالتزام عندها !

---

1 — جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ، تر . د . محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د . ت ، ص ، 80 .

2 — د . محمد غنيمي هلال : في النقد التطبيقي والمقارن ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، د . ت ، ص ، 710 ، عن مقال لسارتر بعنوان "تأميم الأدب" أورد غنيمي هلال مقتطفات منه .

هى عدم طرح البديل الذى تعمل من أجل تحقيقه ، خلافا للالتزام فى الواقعية الاشتراكيــة فقد تركت المجــال مفتوحا لكل الأفــراد بأن تجتــهد وأن تبحث من هذا البديل وفق رؤيــة كل فــرد . الشيء الذى جعلها تقترب أكثر من الفلسفة الفردية منها الى الاجتماعية . وبالتالــى فإن الضياع والقلــق والخوف والهذيان الذين يتسم بها أدبها مرده الى عدم وجود بــديل لهذا الواقع يمكــن لكتابها أن ينطلقوا منه وأن يلتزموا بمبادئه العامة . وأن يكون بمثابــة الأرضية المشتركة بينهم يسعــون الى تحقيقه فى الواقع وتطويره وفق الظروف المحيطة بهــم ، ووفــق الحركــة التاريخية . ومن ثم فإن الأدب عندها هو أدب مواقف ، أى أن لكل أديب وجودى موقفــه الخاص الذى يميزه عن غيره . لذلك فلا سبيل الى وجود رؤيــة مشتركة ، ولا الــى بديل يمكــن قبولــه مادامت المواقف متباينة ، والمنطلق ليس واحدا . وأكثر من ذلك فــإن الالتزام ذاته غير محــدد الهدف ، أى بم يكون الالتزام ؟ وما هى حــدود الفرد بالنسبــة للمجتمع ؟ خاصة وأن مطالب المجتمع لا تتفق فى كثير من الأحيان مــع رغبات الأفراد وميولاتهــم ، وليست مفيــدة لهم جميعــا .

إن الألفاظ المترددة فى كتابات كثير من الوجوديين ، كالعدالة ، والتضامن ، والحــرية ، ... هى فى حاجة الى تحــديد لمعانيها وتقريبها الى الأذهان أكثر مما هي عليه الآن ، حتــى يتضــح الهدف من الالتــزام فى الوجودية والغاية من الكفاح الذي تدعو إليه . ولعل سارتر قد تفطن الى ذلك فقام بمحاولة لدمــج الوجودية فى نطاق الماركسية ، وجعل الاشتراكية هدفــا من أهداف الوجودية ، رغبة منه فى الخروج من المأزق الذى آلت اليه فلسفته ، حيث يقــول :
" وما لا اختصار علينا أن نكافح فى سبيل حرية الفرد ، وفى سبيل الثورة الاشتراكية ، وغالبا مازعموا أنه يمكــن التوفيق بينهما ، وانما واجبنا ألا نمل من الجهد فى توكيد أن كلا منهما يستلــزم الآخــر ". (1) فهذا الموقف من سارتر ، يجعل غاية الأدب الوجودى هى الكفاح من أجل تحقيــق الاشتراكية فى الواقع الاجتماعى ، ولكن اشتراكيته ترتبط بتوفير حرية الفرد وتحمــل مسؤوليتــه كاملة . وهذه الرؤيــة الجــديدة تعد إيجابية ، بالمقارنة مع الواقعية الاشتراكية . رغــم إشكالية تحقيقها فى الواقع من ناحية ، وتناقضها مع مفهوم الحرية والمسؤولية عنده من ناحيــة ثانية . ذلك أن من شروط الالتزام والمسؤولية للكاتب أن يختار ماشاء من المواقف ، وأن يبحــث بنفسه عن غاية وجوده . وهو مايتناقض مع تحــديد سارتر للاشتراكية كغاية يهدف الأديــب الوجودى الى تحقيقها ويكافح من أجلها . ومن ثم عدنا الى إشكالية الالتزام فى النقد الواقعى الاشتراكى ، وكيفية خلق الانسجــام والتوازن بين حرية الفرد وغاية المجتمع .

وعلى كل فالكاتب الوجودى " يكتب للجميع " ، وليس لطبقة معينة ، فهو يسعى الى جعل الطبقات الاجتماعية فى مستوى واحــد ، بحيث لا تطغى مطالب طبقة على مطالب غيرها . يقــول

---

1 ــ د . محمد غنيمى هلال : فى النقد التطبيقى والمقارن ، ص . 79 .

سارتر: "إذا توصل المرء الى التفكير في أن المرء لا يهرب من طبقته بمشاعره الجميلة وأنه لا وجود في أي مكان لشعور ذي امتيازات ، وأن الآداب ليست آداب أهل طبقي ، وإذا فهم أن خير وسيلة يصير بها المرء مفهوما في عصره أن يستديره ، أو أن يزعم أنه يعلو عليه ، وأن المرء لا يتعالى بعصره حين يهرب منه ، بل حين يوجه التبعة فيه بقصد تغييره ، أي حين يتجاوزه الى المستقبل القريب ، حين يفهم ذلك كله ، يكتب للجميع ، ومع الجميع ، لأن المسألة التي يبحث عنها بوسائله الفنية هي مسألة الجميع"[1] . ولا شك أن هذا الهدف الاجتماعي الذي يسعى اليه الأدب الوجودي هو الذي جعل سارتر يجمع بين الحرية والالتزام جنبا الى جنب رغبة منه في جعل الأدب مستقلا عن كل ما يمكن أن يقوده الى "هوة الدعاية" ، ويسقطه في متاهات التبعية والإلزامية التي تفقده التطور ومسايرة الحركة التاريخية . " فالكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، فمتى شرعت فيها ـ إن طوعا أو كرها ـ فأنت ملتزم"[2] . فالالتزام عند الوجودية " يكمن في الفعل وتحمل المسؤولية " انطلاقا من أن الكاتب دائما ميّال بطبعه الى الخير ، والى القيام بالدور الإيجابي في المجتمع . ورغم أن الوجودية ركزت اهتمامها على الالتزام المبني على الحرية في اختيار الموقف وتحمل المسؤولية ، فإنها لم تهمل الجانب الفني أو الجمالي ، وإن كانت قد أولت اهتماما أكبر للمسؤولية والصدق فجعلتهما في الدرجة الأولى ، وجعلت الأسلوب والجانب الجمالي في الدرجة الثانية . يقول سارتر : " أما عن الصياغة فليس هناك ما يقال سلفا ولم نقل نحن فيها شيئا ما . فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك . حقا قد تستدعي الموضوعات أنواعا من الأسلوب ولكنها لا تفرضها فرضا ، وليس منها ما ينتظم سلفا خارج نطاق الفن الأدبي"[3] . فالأساس عندها هو مواجهة الواقع ومعالجة قضايا العصر باتخاذ الموقف منها . أما ما عدا ذلك من الإغراق في الفنية والشكلية فهو خيانة من الكاتب لقضيته . ومن ثم فقد شنت هجوما عنيفا على الاتجاهات غير الملتزمة ، ورأت أنها تهوّن من شأن الأدب ودوره في الحياة ، وتبعده عن وظيفته الإنسانية .

ولقد انفردت الوجودية بموقفها الشهير المتمثل في إعفاء الشعر من الالتزام ، رغم كونها تعد من أكبر المذاهب الداعية الى الالتزام . فقد ذهب سارتر في حديثه عن "الأدب الملتزم" الى التفريق بين الشعر والنثر ، ووضع الشعر مع الفنون الأخرى من رسم ونحت وموسيقى ، ومن ثم إعفاؤه من الالتزام شأنه في ذلك شأن تلك الفنون ، مع حصر الالتزام في النثر وحده ، مدعيا أن الشعر لا يمكن مطالبته بالالتزام . حيث يقول : " ونستطيع إذن أن ندرك في يسر

---

1 ـ د . محمد غنيمي هلال : في النقد التطبيقي والمقارن ، ص. 72 .
2 ـ جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ، ص. 68 .
3 ـ م . ن . ص . 25 .

مدى حصق من يتطلب من الشعر أن يكون (التزاميا) ، نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الا نفعال أو العاطفة نفسها ، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة الهجاء[1] أو رسالة اعتراف". وقد استند سارتر في دعواه الى عدة مسوّغات يمكن إجمالها في النقاط التالية[2]

1 ـ اختلاف لغة الشعر عن لغة النثر ، فالأولى ترتكز على الصور الإيحائية مما يجعل دلالتها تتعدد ، لأنها ليست وسيلة لنقل الأفكار والمعاني ، وانما غايتها في ذاتها ، أي لا تهدف لغرض نفعي ، بينما لغة النثر تتسم بذلك .

2 ـ الالتزام يستند الى جملة من الحقائق والأفكار التي يضمنها الكاتب في أدبه بينما الشاعر ليست غايته طرح هذه الأفكار والحقائق .

3 ـ مهمة الشاعر تتوقف عند اتمامه لعمله الشعري ، في حين يكون للناثر الحق في تطوير أفكاره وإعادة صياغتها .

وكما يبدو فإن المتمعن في القضية يكتشف أن التبريرات والدواعي التي ساقها سارتر لاخراج الشعر من الالتزام غير مقنعة لعدم موضوعيتها ، رغم أننا نتفق معه في كون توظيف اللغة في الشعر يختلف ـ نوعا ما ـ عن النثر . كما يجب أن نفهم أن سارتر لم يحظر على الشاعر الالتزام ، ولكنه في الوقت نفسه لم يطالبه به : وعلى كل فإن القول بأن الشعر لا يهدف الى غاية نفعية ، وإنما هدفه في ذاته ، هو في حقيقته لا يخرج عما قاله دعاة " الفن للفن " التي سخر منها سارتر ووصفها " بالفن الفارغ "[3] ، وأن ذلك يقود الى مايسمى "بالشعر الصافي " أو الشعر الذاتي ". ولا نظن أن سارتر ودعوته الى تحمل المسؤولية يجهل ذلك . كما أنه من الواضح أن الأدب بصفة عامة ـ يوظف لغة رمزية توحي بالفكرة ولا تنقلها ، وأن أية لفظة لها دلالتها الخاصة التي ترتبط بالسياق العام للنص ، ومن ثم فإن التعبير الشعري لا بد له من إيحاءات يوحي بها ودلالات يؤديها ، وغايات يهدف اليها .

وانطلاقا من ذلك فإنه لا يمكن القول بأن الشعر لا يصلح أن يكون ملتزما ، فمثله مثل الأدب يصدر عن إنسان يعيش معنا ويتأثر بمشاكلنا ويتفاعل مع أحداث العصر وأفكاره ، وبالتالي فهو يبدع وفي ذهنه كل هذه القضايا بشكلها ومضمونها ، ولا نظن أنه بقادر على التخلص منها ليعيش لحظة الإبداع في عالم آخر غير عالمنا ، خاصة وأن الشعر أكثر اتصالا بوجدان الشاعر وأحاسيسه . واذا كان الشاعر يعكس قضايا الواقع من خلال رؤيته الذاتية ، فإن

---

1 ـ جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ، ص 19 .
2 ـ م ، ن ، ص ، 13 .
3 ـ م ، ن ، ص ، 26 .

ذلك يتم ضمن رؤيته الخاصة للواقع المحيط به . ومن ثم فليس بوسع الشاعر أن يتجاهل ـ عن وعي أو عن غير وعي ـ هذا الواقع ، مثلما لا يمكن أن يتجاهل ذاته . فالواضح أن القصيدة الشعرية مهما بدت لنا مستقلة عن الشاعر وأحاسيسه ، هي في حقيقتها تعكس رؤيته وتهدف إلى تحقيق غايته . خاصة إذا عرفنا أن الإلتزام ينبثق من داخل الفنان ، ويصدر عن نفسه وعقيدته وموقفه ، وبالتالي فإنه لن يستطيع التخلص أو الانفلات منه ، لأنه جزء من كيانه . فمثله مثل الناثر يمكن أن يكون ملتزما أو مجردا من الالتزام . والإشكالية تتقيس في مدى تفاعله بالقضية والإيمان بها ، فبقدر انغماسه فيها والوعي بأسبابها ونتائجها ، والإحساس بالمسؤولية والدور الذي ينتظره منه الجمهور يكون ملتزما فعلا وقولا .

وهكذا فإن الالتزام بمفهوميه الماركسي والوجودي قد كان لهما أثرهما في النقد العربي المعاصر من خلال تحديد مفهومه وغايته . وهو ما سنعرضه في النقطة التالية :

الالتزام في النقد العربي : إن فكرة الالتزام وإن كانت وليدة العصور الحديثة إلا أنها قديمة قدم الأدب ، فقد عرف الشاعر العربي منذ العصر الجاهلي ما يمكن تسميته "بالالتزام القبلي" و"الطائفي" ، حيث وظف شعره لتصوير قبيلته والدفاع عنها ، وإبراز خصالها ، وهجاء أعدائها ، حتى أن الشاعر يفقد وجوده وقيمته إذا انفصل عن قبيلته وقومه . وهو في ذلك ينصهر مع قبيلته في بوتقة واحدة لا تستطيع أن تميز موقفه عن موقفها ، حتى أن الشاعر دريد بن الصمة (ت. 629م) يقول في بيته المشهور الذي يكشف فيه التصاقه بقبيلته سلبا أو إيجابا :

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد (1)

وهذا عمرو بن كلثوم (ت. 570م) يعكس في معلقته المشهورة علاقة الشاعر بالقبيلة حيث يختفي "الأنا" ويرتفع صوت الجماعة ممثلا في "النحن" ، وكأن عمرو بن كلثوم ابن الآن يضحي بذاته وفرديته من أجل أن تبرز قبيلته الذي هو جزء منها يسعد بسعادتها ويشقى بشقائها . لذلك فهو يتغنى بخصالها وقوة بطشها ، واجدا في ذلك لذة وسعادة ، حيث يقول :

وقد علم القبائل من مَعَدٍّ	إذا قُبَبٌ بأبطحها بُنينا
بأنا العاصمون بكل كَحْلٍ	وأنّا الباذلون لمجتدينا
وأنا الشاربون الماء صفوا	ويشرب غيرنا كدرًا وطينا
لنا الدنيا ومن أضحى عليها	ونبطش حين نبطشُ قادرينا
ملأنا البحر حتى ضاق عنا	وظهر البحر نملأه سفينا
ألا لا يجهلن أحدٌ علينا	فنجهلَ فوق جهل الجاهلينا (2) ...

1 ـ الأصمعي : الأصمعيات ، تح وشر. أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط. 5 / 1979 ، ص. 107 .
2 ـ الشيخ أحمد الشنقيطي : شرح المعلقات وأخبار شعرائها ، دار الاندلس ، بيروت ، ط. 4 / 1982 ، ص. 151 .

وإذا كان عمرو بن كلثوم وغيره من شعراء آخرين ناصروا قبيلتهم ووقفوا معها ظالمة أو مظلومة ، فإن بعض الشعراء قد التزموا بقضايا عامة تبدو في الظاهر — على الأقل — إنسانية كدعوة زهير بن أبي سلمى (ت 627م) الى السلام ومجانبة الحروب ، وإن كانت في جوهرها لا تخرج عن منطق مصلحة القبيلة .

إن المتتبع للشعر الجاهلي يجد أن "الالتزام القبلي" هو المبدأ المتحكم في فلسفة حياة الشاعر في هذا العصر ، خاصة وأن القبيلة قد وفرت الجو للشاعر من أجل تبني قضاياها والدفاع عنها فهي التي تستقبله باحتفالات عظيمة يوم نبوغه اعترافا بقيمته ودوره في حياة القبيلة ، فهو بمثابة لسانها . وقديما قيل أن جرح اللسان أشد خطرا من جرح السيف . ومن ثم كان الشاعر المتمرد من قبيلته يلاقي جزاء فظيعا يصل الى الخلع من القبيلة وسحب الانتماء منه . وقد وجد في هذا العصر مجموعة من الشعراء الذين رفضوا الخضوع لمنطق القبيلة وفلسفتها في الحياة ، فتمردوا عليها مكونين طائفة خاصة لها فلسفتها ورؤيتها للحياة ، متخذين في ذلك "الصعلكة" أساسا لحياتهم ، ومدافعين عن صور وقيم تبدو لهم إيجابية . ويعد الشاعر عروة بن الورد العبسي (ت 596م) زعيم هؤلاء الشعراء الذين التزموا بمبادئ يدافعون عنها ويعملون من أجلها . ولعل أهم تلك المبادئ ما جاء على لسان عروة حيث يقول :

إني امرؤ عافي إنائي شركة ‏ ‏ ‏ وأنت امرؤ عافي إنائك واحد
أتهزأ مني أن سَمِنْتَ ، وأن ترى ‏ ‏ ‏ بوجهي شحوب الحق ، والحق جاهد
أقسّم جسمي في جسوم كثيرة ‏ ‏ ‏ وأحسو قَراح الماء ، والماءُ باردُ (1)

ولا شك أن مثل هذا المبدأ الاشتراكي — إن جاز لنا تسميته بذلك — يعد من أسس "الالتزام الطائفي" عند الشعراء الصعاليك الذين خرجوا عن الطاعة العمياء لقبيلتهم .

أما في العصر الإسلامي فقد خرج الالتزام من القبيلة والطائفة الى صورة أخرى جديدة هي "الالتزام العقائدي" الذي ارتبط بالدفاع عن الاسلام ومبادئه الاجتماعية والروحية وإبراز محاسنه المختلفة . وبرز في ذلك مجموعة من الشعراء الملتزمين أمثال حسان بن ثابت (563 — 674م) وكعب بن مالك (ت 673م) ، وعبد الله بن رواحة (ت 629م) ، وغيرهم من الذين صدروا في شعرهم عن نظرة الإسلام للخالق ومخلوقاته . وكان التزامهم بذلك دون غيره ، خاصة وأن العقيدة الإسلامية ماتزال في مهدها ، حيث لم تدخل بعد مرحلة التفلسف واختلاف الآراء ، ومن ثم كان الاهتمام بها قولا وعملا .

وقد عرف الالتزام توجها جديدا في العصر الأموي ومابعده ، حيث ظهر في البداية ما يمكن

---

1 — ديوانا عروة بن الورد والسموأل : دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت 1982 ، ص 29 .

تسميته "بالالتزام الحزبوى" نتيجة للصراع السياسى الذى عرفته الأمة الإسلامية آنذاك وتحزب الشعراء وفق الاتجاهات السياسية المتصارعة، وانتهى الشعر بعد ذلك الى "الالتزام السلطوى" فالتف الشعراء حول مراكز السلطة لتدعيم سلطانها والحط من شأن أعدائها ومنافسيها فانحرفت بذلك رسالتهم الاجتماعية عن موقفها الإنسانى النبيل. ولعله يمكن استثناء فن المقامات — نوعا ما — حيث التزم كتابها بتقديم الصورة الواقعية للمجتمع العربى، والكشف عن الكثير من الظواهر السلبية التى اعترت الحياة الاجتماعية آنذاك.

وعلى كل فإن "الالتزام" بمعناه السياسى والفنى الذى برز فى العصر الحديث لم تعرفه الحياة الأدبية العربية فى العصور القديمة، وكل ماهو موجود لا يخرج عن الانتماء العفوى والتلقائى للشاعر وفق ملابسات الحياة المحيطة به، اللهم الا فى العصر الإسلامى حيث ارتبط الشاعر بعقيدة معينة وقام بالجهاد فى سبيلها قولا وعملا، بعيدا عن روح العنصرية والتعصب الأعمى. ومن ثم فإن النقد القديم لم يول للقضية أهمية رغم الملابسات التى أحيطت بقضية الأخلاق فى النقد والأدب. فأغلب النقاد كانوا ينظرون الى الشعر كبناء فنى بعيدا عن قائله أو أخلاقياته. وجل من أبدى رأيا فى الالتزام من حيث تحديد مجالات الشعر بإباحة بعضها وحظر الأخرى، إنما هم لغويون وليسوا نقادا، أمثال الأصمعى (740—828م)، والأنبارى (1119—1181م)، وغيرهما.

ومهما يكن فإنه اذا كان معنى الالتزام هو ارتباط الأديب "بشيء خارج الذات"[1] سواء كان ذلك عقيدة دينية أو نظاما اجتماعيا أو مبدأ أخلاقيا أو غيرها، فإن "الالتزام" بهذا المفهوم قد عرفه الشاعر العربى قديما وإن لم يعبر عنه بالمصطلح ذاته. خاصة وأن الالتزام فى الأدب هو وليد الاعتراف بقيمة الأدب ودوره فى الحياة الإنسانية.

ونتيجة لذلك فإن أساس الالتزام ومبعثه فى العصر الحديث هو نفسه فى العصور القديمة. ولكن المتغير هو نوعية الالتزام، أو بمعنى آخر بم يلتزم الأديب ؟ فإذا كان الالتزام قديما يعنى الارتباط بالقبيلة والدفاع عنها، فإنه ارتبط مفهومه فى بعض المراحل التاريخية عند العرب والغرب بالعقيدة الدينية. ولما امتد الضعف الى هذه الأخيرة، وبخاصة عند الغربيين، فقد حلت محلها قوة السلطة السياسية والعقيدة الاجتماعية، بحيث نجد فى التاريخ أمما وشعوبا تدين كلها للسلطة السياسية الحاكمة. ومع انتشار الديمقراطية فى العصر الحديث أخذت قوة السلطة تضعف أمام دعوات حرية الفرد، وبخاصة أن السلطة الحاكمة أصبحت تتناوبها حكومات متغيرة. وبالتالى فإن الأديب الملتزم لم يجد مايلزمه غير نفسه. فأمام ضعف العقيدة الدينية والاجتماعية والسلطة السياسية، وبخاصة فى البلدان

---

1 — د. لويس عوض : الاشتراكية والأدب. ص. 180.

الرأسمالية الغربية ، التي تتقاسم شعوبها مذاهب اجتماعية وعقائد دينية مختلفة فلم يعد الفرد يلتزم بغير ذاته . وبالتالي فإن الدعوة الى الالتزام في تلك البلدان الغربية لاتعدو أن تكون دعوات فردية تبلورت في صورة مذاهب أدبية يلتزم بها بعض الأدباء والنقاد فيدعون اليها ، ويروجون لمبادئها وأفكارها . وهو مايبدو واضحا في دعوة سارتر وزملائه التي تبلورت في المذهب الوجودي ، ولم يكن لها تأثير كبير في الوسط الأدبي والنقدي الغربيين .

واذا كان الالتزام في الأدب والنقد الغربيين قد ارتبط بالفرد وحريته بحيث لم تعد هناك قيود تلزمه وتحدد غاية وجوده ، ومن ثم فالحديث عن الالتزام لم يعد ضروريا ، اذا لم نقل أصبح في نظرهم نوعا من الإلزام المقيد للحرية ، فإن الالتزام في الدول الشرقية رغم أن أساسه فردي ، فإن غايته اجتماعية تهدف الى إرساء العدالة الاجتماعية ، ومن ثم فهو يختلف عن النوع الأول لأن الالتزام في نظر مفكري المذهب الاشتراكي يمثل نوعا من مشاركة الفرد الأديب لمجتمعه في قضاياه ، والتعبير عن حاجاته .

أما في النقد العربي المعاصر فإن الالتزام — رغم تعدد اتجاهاته — يبدو تأثره واضحا بالالتزام في الواقعية الاشتراكية ، وإن كنا لانرى أنه وليد التأثر بالكتابات الأجنبية فحسب ، وانما هو اختيار نابع من ايمان الكاتب العربي بمصير أمته في العصر الحديث ، بحيث يمكن القول انطلاقا من النماذج الكثيرة التي يتوفر عليها أدبنا وبخاصة الشعر منه ، أن الأدب العربي كما يقول الناقد المغربي محمد التازي : هو "بصامة . . أدب كفاح وأدب معركة وأدب حرية وأدب التزام وأدب عروبة . أدب كفاح لأنه منذ المواجهة الأولى بيننا وبين أوربا ومنذ بدء النهضة العربية كان قدر علينا أن نجند مانملك من سلاح لنكافح ضد الفناء في دول أجنبية عنا لغة وفكرا وتاريخا وحضارة . وما كنا نملك من مواجهة التقدم العلمي والتقنية العسكرية للمستعمرين غير سلاح الكلمة فانطبع أدبنا بصرامة المكافحين ، فكان أدبنا جادا لا هزل فيه ، وجافا لا ليونة في مفرداته . وكان أدبنا أدب حرية لإيماننا أنه بدون حرية فلا فكر وبدون حرية فلا أدب وبدون حرية فلا التزام . ولأن أدبنا الحديث ولد مع كفاح الشعب كان واجبا أن يبقى وفيا لهدف كفاح الشعب وهو الحرية"(1) .

وانطلاقا من ذلك فإن طرح الالتزام من قبل النقاد الواقعيين هو تأكيد لمسؤولية الأديب ودوره في المجتمع ، ومن ثم مطالبته بالاستمرارية في النهج الالتزامي من أجل إخراج الأمة العربية مما تعانيه من تخلف عام يسري سرطانه العميق في سياستها واقتصادها وحياتها الاجتماعية والثقافية وما الى ذلك .

---

1 — محمد التازي : (دور الأدب المغربي في المعركة) . مجلة " الأدباء" ع 2 ، فبراير 1971 ص 28

إن الالتزام في النقد العربي المعاصر كما يقول علي عقلة عرسان هو: "انتماء الى أصالة إنسانية وحقوق جماعة وواقع يعيشه الناس، ويقتضي من صاحبه اتخاذ مواقف في حياته وإبداعه.. غرضها الدفاع عن رأي أو حق، وشد الناس الى موقف وسلوك.. حيث يكون الهدف من ذلك خدمة الناس والارتقاء بهم من واقع سيء معترض عليه الى واقع أفضل منشود، يراه صاحب الإبداع ويحرص على أن يضع الآخرين فيه وفي صورة قناعاته هو، حرصا منه عليهم وإخلاصا منه اليهم"(1). وهو ما يبدو واضحا في جميع كتابات النقاد الواقعيين بدءا من كتابات سلامة موسى الى آخر كتابات النقاد الواقعيين الشباب. وإن كان الالتزام عندهم يتراوح ما بين التطرف الى اليسار الاشتراكي، والنظرة المعتدلة الثائرة على الواقع، ولكن بطريقة فنية لا يطغى فيها المضمون على الشكل. ففي الوقت الذي نجد مثلا شوقي خميس يقول: "نعني بالتزام شاعرنا، اختياره الإرادي لموقف محدد من الحياة والفكر وانضمامه الى جانب المدافعين عن الاشتراكية وحرية الإنسان والتقدم"(2). نجد الدكتور عبد القادر القط ينظر الى القضية بمنظار آخر، فيقول: "يتجه الأدب المصري في هذه الأيام اتجاها قويا نحو الواقعية نتيجة لما طرأ على المجتمع من تطور كبير بعد الحربين العالميتين.. وقد أكد هذا الاتجاه اطلاع الأدباء بصورة لم تعهد من قبل على الآداب الأوربية التي تعبر عن مجتمعات تطورت فيها تلك المشكلات التي نواجهها في مجتمعنا تطورا كبيرا، فاتضحت معالمها، وقوي وعي الناس بها.. ولا شك أن اتجاه الأدب المصري الى الواقعية اتجاه سليم يؤكد ما بين الفن والمجتمع من تفاعل"(3). وهكذا فإن الالتزام يبقى عملا إراديا ينبع عن وعي صاحبه وإحساسه بانتمائه الى المجتمع الذي يعيش فيه. وبما أن مجتمعنا العربي يمر بمرحلة تحقيق وجوده الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والسياسي، فإنه مما لا شك فيه أن الأديب العربي بوصفه انسانا يعيش في هذا المجتمع، ويتأثر بمشاكله وقضاياه لا نستطيع أن نتصوره بعيدا متفرجا لا دخل له في هذه الأمور. فالأديب الحر يلتزم من دون التزام وينصر القيم النبيلة من دون توجيه. لأن الأديب الحقيقي الحر المتميز بالقدرة على الرؤية البعيدة المتفهمة لمشاكل الشعب واحتياجاته يؤلمه أن يرى الاضطهاد والاستغلال في مجتمعه. فكيف يبقى بعيدا باسم الحيادية والإلتزام؟ فالالتزام هو الشعور بالمسؤولية، ومن ثم فهو كما يقول محمد الجزائري: "ليس إلزاما قطعا بل هو اختيار واع للارتباط بجماهير الشعب وتبني قضاياها الوطنية والقومية والأممية عبر خصوصية معينة، يعبر من خلالها الأديب عن الواقع المحلي بحيث يكون أدبنا متميزا بملامح المحلية في إطاره القومي، وبمضمون إنساني فعال يرتبط مع المسار الإنساني الاشتراكي في العالم بأكثر من آصرة"(4). والواضح

1 – علي عقلة عرسان: سياسة في المسرح. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1978، ص12.
2 – شوقي خميس: (الالتزام في "سفر الفقر والثورة") مجلة "الآداب"، فبراير 1966، ص27.
3 – د. عبد القادر القط: في الأدب المصري المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، 1955، ص118.
4 – محمد الجزائري: (أدبنا الجديد أمام مسؤوليته). مجلة "الآداب" ع3 / 1968، ص64.

أن الالتزام في النقد الواقعي العربي يتخذ من العدالة الاجتماعية المبنية على تحقيق الاشتراكية أساسا لفلسفته وغاية يهدف الى تحقيقها . يقول محمد مفيد الشوباشي : " إن الأديب المشايع للنظام الرأسمالي الاستغلالي يخضع لقوى الشر ، ويسخر قلمه لخدمتها على عكس الأديب الاشتراكي الذى يحظى بشرف خدمة القوى الخيرة التى تناضل فى سبيل الحق والخير .

إن إخلاص الكاتب الاشتراكي لعقيدته يجعل مثلها الفكرية هى مثله ، ولا يصبح ثمة فارق بين مقاصد عقيدته ومقاصده الذاتية ، والأفكار لاتصبح قوة مبدعة للعمل الفنى الا على قدر تغلغلها الى صميم كيان الكاتب وامتزاجها بحاجات قلبه وعقله "[1] . فهو يرى أن انعكاس الفكر الاشتراكي فى العمل الفنى لا يتم بفرضه على الأديب من الغير ، وانما ينبغى أن يكون طوعيا ، ينبع من إرادة حرة ، ويمليه اقتناع وإيمان صادق به ، بحيث يكون كما يقول حسين مروة " الالتزام عندى اقتناع فكرى ، والاقتناع الفكرى عند الكاتب يتحول الى اقتناع وجداني ، أى أن الاقتناع يصبح جزءا من الحركة الداخلية للفكر عند الشخص بخصوصيته الذاتية ، أى يصبح جزءا من حركة القوى الإبداعية فى الفكر سواء كانت إبداعية فى الأدب أو الفن أو العلم . الكاتب اذن يكتب بتأثير هذا الاقتناع وهذه الحالة التحولية فى داخل الإنسان . وبهذا التحول تصبح الكتابة ذات نوعية تقارب العفوية . ما يتصور أنه التزام يصبح حالة تشكل عفوى لأنه نتيجة تكون فكرى ثقافي معرفي . هذا التكون يصبح جزءا من الكيان الداخلى للشخص ، نقول الشخص بخصوصيته الذاتية الشخصية . وحينئذ يصدر فيما يكتب عن هذا التكون الذى يصبح ذاتيا بالرغم أنه متلقى من الخارج من المجتمع من المعرفة البشرية فى التاريخ أو المعرفة المرتبطة بالمحيط التى لاتنفصل عن أهل الكون أيضا "[2] .

إن حسين مروة يطرح فى هذا النص قضية مهمة ، كثيرا كما أثارت جدلا كبيرا بين النقاد ، وهى قضية العفوية فى الإبداع الأدبى الملتزم ، حيث يرى أن الالتزام لا يضاد العفوية ولا الحرية وليس هو بقيد يكبل الكاتب ويمنعه من الحركة ، ذلك لأن الالتزام فى العمل الفنى لا يتم من خلال نقل مجرد بحكم الظاهرة وفق أسس منطقية ، وانما يحصل عبر قدرة الذات فى المعالجة ودور الخيال والوسائل الفنية فى تشكيل العمل الفنى ، حيث تصبح الفواصل بين الذات والموضوع منعدمة رغم استقلاليتهما .

والواضح أن حسين مروة لا يقصد من العفوية تلك " العفوية البدائية " الساذجة التى لم تتبلور بعد فى صورة خبرة وتجربة نتيجة لاحتكاك الإنسان بالحياة ، وانما يقصد بها "العفوية

---

1 _ محمد مفيد الشوباشي : الأدب الثورى عبر التاريخ . دار الهلال ، القاهرة ، 1967 ، ص25 .
2 _ جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق ، بيروت ، د.ت ، ص418 .

الناضجة المعقدة الآتية من التركيب الفكرى أى التركيب العرفي للذات"[1]. فالالتزام هو اقتناع فكرى إرادى ينم من خبرة وتجربة، ويكشف عن وعي صاحبه بالحركة التاريخية. لذلك نجد النقاد الواقعيين في دعواتهم الى الالتزام ينطلقون من الواقع فيكشفون الأسباب الداعية الى الالتزام، ويوضحون دور الأدب وغاياته في المجتمع المعاصر. يقول محمد مندور مبينا حاجة البشر الى الأدب الهادف الملتزم الإيجابى: "وجماهير عديدة من البشر أصبحت لا تقتنع من الأدب بالمتعة الجمالية أو بعملية الترويح أو التنفيس عن مكنونات النفس بل تطلب منه عملا إيجابيا، وإيثارا وتضحية بالذات في سبيل الخير من ملايين الناس الغارقين في محن الحياة ومشقاتها. وربما كان هذا هو السبب الأساسى في طغيان الدعوة الى الأدب الملتزم في الوقت الحاضر، وهو الأدب الذى يحارب الذاتية والانعزالية والهرب، ويدعو الأديب الى أن يواجه مشاكل عصره ومحن الناس من حوله، لا ليسجلها أو يعرضها فحسب، بل ليلتزم إزاءها برأى، ويتحمل مسؤولية هذا الرأى أمام الجميع، مهما عرضته تلك المسؤولية الى الأخطار أو أنزلت به من مشقات"[2].

إن الأديب الواقعى ليس هو الذى يعرض الواقع كما هو في الظاهر ولكنه هو الذى يعكس صورة الواقع كما تبدو له من خلال علاقاته به مما يتطلب منه وعيا بقضايا المجتمع الذى يعيش فيه ومن ثم اتخاذ موقف منها، والالتزام أو الوقوف الى جانب القضايا العادلة. فالواقعية كما يرى أغلب النقاد هى تصور ورؤية للعالم وموقف منه. وبذلك يكون كل أديب واقعى ملتزما تلقائيا، حينما يدرك الواقع على أساس الفلسفة الواقعية ومنهجها، وحين يعرف أنه لا وجود لفن الا بواسطة الآخرين ومن أجلهم. ذلك أن طبيعة العمل الأدبى تتطلب توفير مجموعة من العناصر أبرزها الكاتب والقارئ. وما دام الأمر كذلك، أى أن الكاتب لا يكتب لنفسه وانما يكتب لقرائه، فإنه مطالب بالالتزام بقضاياهم والتعبير عن همومهم وآلامهم. وبخاصة أنه يمثل الجزء الذى يتكون منه الكل. ومن ثم فإن الالتزام بالمجتمع وقضاياه من قبل الأديب هو في حقيقة أمره مشروط بدرجة الوعي، ومدى انغماس الأديب في مجتمعه الخاص والعام. وتبقى كل من الرؤية والموقف مرتبطين بالفلسفة العامة للأديب، التى يفترض فيها أن تكون وليدة الرؤية الحضارية الشاملة للعصر ومتطلباته.

إن الدعوة الى الالتزام في النقد العربى المعاصر هى دعوة الى اجتماعية الأديب والى تحمل مسؤوليته وفق أيديولوجية محددة هى الأيديولوجية الاشتراكية التى تحصر الناقد في اتجاه معين وتعطيه الركائز الفكرية التى تصوّب جهده. النقدى نحو غاية هى تحقيق الاشتراكية في المجال الحياتى والفنى. ولعل ذلك هو الذى جعل نظرة النقاد تتشكل

---

1 ـ جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث، ص. 419.
2 ـ د. محمد مندور : الأدب ومذاهبه، ص. 191.

فى تيارين مختلفين من حيث شدة تحمسهما للالتزام واعتباره مقياسا أساسيا فى تقييم العمل الأدبى . ففى الوقت الذى نجد قسما من النقاد يتخذ من المضمون العمل الأدبى مدارا لحديثه ، مركزا فى ذلك على علاقة المضمون بالأيديولوجية الاشتراكية ، ومدى مسايرته للواقع وللحركة التاريخية ، نجد قسما آخر ينظر الى العمل الأدبى بوصفه عملا فنيا ، له مقوماته الفنية المشتركة بين جميع الأعمال الفنية الأخرى ، وله فى الوقت نفسه غايته الأيديولوجية التى يهدف اليها . فهم لم يحصروا أنفسهم فى المجال الأيديولوجى وحده ، بل نظروا الى العمل الفنى فى صورته الكلية المتكاملة . ولا شك أن النوع الأول يفقد حركية الالتزام فى العمل الفنى وقدرته على التأثير ، بحيث يتحول العمل النقدى فى كثير من الأحيان الى بيان سياسي أو تقرير أو منشور حول العمل الفنى ومبدعه .

لن الإلتزام ، وإن كان فى حقيقته دعوة للأديب الى الارتباط بقضايا وطنه ، ولا سيما فى البلاد النامية التى تعانى من مشاكل الاستعمار والفقر والتخلف ، ولكن هذا الأدب المرتبط يجب أن لا تقيده الحدود العقائدية والحزبية ولا تطغى عليه الأحداث اليومية المتدافعة فتحكمه أسلوبا ومضمونا . ذلك أن الدعوة الى الالتزام فى الآداب والفنون هى دعوة سياسية فى جوهرها تسعى الى ربط الأدب بأغلبية الشعب وبالطبقات العاملة . ومن ثم فهى لا تصير قيمة أدبية الا اذا استطاع الأديب أن يخلق النموذج الفنى المعبر عن هذه القيمة النضالية السياسية . لأن الالتزام فى الفن كما يقول الدكتور محمد مصايف : " ليس التزاما بقضايا اجتماعية أو سياسية فحسب ، بل هو التزام بهذه القضايا وبقضايا الفن الذى يدرسه . والا لتزام الذى يفرق بين هذه القضايا التزام خاطئ مزيف ، لأنه التزام يخدم أحد الجانبين على حساب الآخر ، يخدم الفن على حساب القضية ، أو القضية على حساب الفن "(1) . وهو فى كلا الحالتين لا يخدم الحركة الأدبية العربية . لذلك يذهب الدكتور محمد مصايف الى وضع شروط للالتزام حتى يتجنب " الضعف والسطحية " التى وقع فيها كثير من أدبائنا الذين فهموا الالتزام بأنه التعبير عن الطبقة الكادحة ومطامحها . حيث يرى أنه صحيح "أن الالتزام كما نفهمه اليوم التزام بقضايا الطبقة العاملة من المجتمع ، وهذه الطبقة لها آلامها وآمالها ولها مشاغلها وأتعابها ، ولا يمكن فهمها الا عن طريق القراءة الكثيرة ، والاتصال المباشر بأفراد هذه الطبقة . . غير أن الاتصال بالجماهير وحده لا يكفى لأن يوفق الفنان فى التعبير عن آمال هذه الجماهير ومطامحها ، لأن المشترط فى التعبير أن يكون قطعة من نفس صاحبه ، وهذا شيء يتطلب ايمانا من طرف الفنان بما يدعو اليه . . ومن هنا يرى أن الالتزام المفيد يستلزم شروطا قلما تتوفر فى الفنان المتوسط ، فمن جهة نشترط فيه الثقافة والوعي الأيديولوجى ، ومناعة الأخلاق ، ومن جهة ثانية نريد من هذا الفنان ألا يسف فى تعبيره

---

1 ـ د . محمد مصايف : دراسات فى النقد والأدب ، ص . 23 .

من الحقائق الإجتماعية ، أو الإنسانية ، التي يؤمن بها . فإذا أضفنا الى هذه الشروط شروط المعرفة الفنية في الأنواع الأدبية المختلفة ، أدركنا كيف أن قضية الالتزام شيء أعمق بكثير من مجرد الدعوة لقضية أيديولوجية محيلة . ومن هنا نرى كذلك أنه ليس من مصلحة الفن أن يتساهل الأدباء في قضية الالتزام فيقدموها وكأنها شيء يطيقه كل من تعاطى الكتابة والنظم"(1) .

إن الإلتزام في الفن أمر صعب يحتاج الى دراية وخبرة فنية، لأن الأديب الملتزم ينبغي أن يصدر في عمله الفني من قناعته الشخصية ، فهو كما يقول الدكتور محمد مصايف : "يقوم بدور قيادي في حركة الجماهير ، وأن دوره كفنان لا يقتصر على وصف الحالة الاجتماعية لهذه الجماهير فحسب ، بل يتمثل بالإضافة الى ذلك في توجيه العمال والفلاحين نحو الغاية المنشودة ، وفي انتقاء ما قد يلاحظه من مساوئ وأخطاء في السير العام . وهذه مهمة شاقة وخطيرة في آن واحد شاقة لأنها تستلزم دقة الملاحظة ، وعمقا في النظرة ونجاحا في التعبير ، وهي أشياء لا يمتلكها الأديب المتوسط الخبرة ، ولا الفنان المنفصل عن الجماهير ، وهي خطيرة لأنها تحتاج الى شجاعة أدبية عالية ، شجاعة تقوم على الإخلاص للفن ، وعلى الإيمان بالقضية التي يعالجها الأديب .."(2) . لذلك نجد النقاد الواقعيين قد ركزوا كثيرا على تفاعل ذات الأديب مع القضية التي يعمل من أجلها ، وطالبوا الأديب بالإبتعاد عن الشعارات التي تسيء الى الأدب أكثر مما تخدمه . فلا قناع والتفاعل شرطان أساسيان في التزامية الأديب حتى يصدق في عمله الفني ، ويعبر عن إحساسه وموقفه دون إكراه أو مطمع . وهو ما ذهب اليه الدكتور واسيني الأعرج في تقييمه للأعمال الروائية الجزائرية ، حيث لاحظ أن الكاتب الطاهر وطار يعد من بين الكتاب القلائل الذين استطاعوا أن يعالجوا قضايا الثورة "بعيدا عن الشعارات التي تحتمي وراءها المواهب الهزيلة ، فمعظم الذين كتبوا عن الثورة فشلوا بشكل من الأشكال ، وسقطوا في (الديماغوجية) المجانية والشعارية التي تضر بالعمل الأدبي أكثر مما تنفعه"(3) .

إن الأديب الملتزم مطالب اليوم أكثر مما مضى بأن يحيي رسالته الفنية والإجتماعية ، ويهتم في أدبه بشؤون وطنه وقومه والإنسانية قاطبة بقدر اهتمامه بشؤون الفن وقضاياه النقدية ، التي تجعل موقفه الفكري والاجتماعي يكتسي صبغة أدبية تبعده عن الخطابية والتقليدية . فالقارئ لا يستفيد من الفن الا اذا استطاع الكاتب أن يجعله يتفاعل مع ما يقرأه دون حائل ، بعيدا " عن الشعارات التي تثقل الأسلوب ، وتسطح الفكرة ، وتميع موقف الأديب

---

1 — د . محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب ، ص ، 62 .
2 — م . ن ، ص . 66 .
3 — د . واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص ، 91 .

أكثر مما تحدد الأفكار والمواقف "[1] الشيء الذي يتطلب كما يقول الدكتور محمد مصايف توفر شرطين "أساسيين في أدب الالتزام ، الأول هو وضوح رؤية الأديب فيما يكتبه ، وهو الوضوح الذي يختلف عن شرط الاقتناع السالف الذكر في كون صاحبه قد يقتنع وقد لا يقتنع بما يقول . وينتج عن وضوح الرؤية وضوح في التعبير ، ومن ثم وضوح في المواقف والأفكار التي هي أهم شيء في هذا الأدب "[2] . غير أنه ينبغي ألا يفهم من الوضوح "المسطحية في التعبير والفكرة " ، ذلك أن " الوضوح لا ينافي العمق بحال من الأحوال " بل إنه يقرب الفكرة ويساعد على إيصالها الى الأذهان كما بدت عند الأديب ، خلافا للغموض الناتج في معظمه عن التكلف وعدم وضوح الرؤية . أما الغموض العائد الى الفكرة ذاتها بسبب جدتها وعمقها فهو أمر مقبول ، وينفرد به الكتاب الكبار .

أما الشرط الثاني في نظر الدكتور محمد مصايف فيما يخص الالتزام فيتمثل في "لغة الأدب الملتزم ، وبخاصة في الجزائر الاشتراكية " كما يقول ، حيث يرى أن الكتابة الى الجماهير الكادحة التي تسيطر عليها الأمية ، تتطلب من الأديب الملتزم مراعاة هذا الجانب وذلك ليس باستخدام العامية " لأن هذا الاستخدام لا يحل المشكلة بقدر ما يضاعف من الحواجز بين الشعوب العربية "[3] ، وإنما تبسيط اللغة الفصيحة من حيث الأساليب والرموز المستعملة . على ألا يكون ذلك معناه استخدام لغة الصحافة . فالأدب إبداع له لغته الخاصة المتميزة بطريقة توظيفها للكلمات . وهذا الموقف يلتقي فيه الدكتور محمد مصايف مع كثير من النقاد الواقعيين الذين يدعون الى ربط الأدب بالشعب . يقول سلامة موسى : إننا " نطلب من الأديب ، أن يكتب للشعب بلغة الشعب المستطاعة ، وأن تكون شؤون الشعب موضوعات دراسته واهتمامه ، وأن يكون له مقام المعلم المربي ، وليس مقام المسلي المهرج ، وأن تكون له رسالة كما لو كان نبيا يرشد ويعين الأهداف ، ولا يكذب فينافق ويخدع ، وأن تكون نظرته إنسانية شاملة ، وأن يزيد حياة القارئ حيوية بالتوسع والعمق والفهم للكون والدنيا والإنسان ، وأن يوجد حوله مناخا تستطيع الحريات أن تحيا فيه وتنمو وتنتصر ، وكل هذه معان لم يكن أدباء العرب يعرفونها . ولهم العذر .. لأنهم لم يكتبوا للشعب الذي يحتاج الى أن يتعلم بلغته التي يفهمها "[4] . وإذا كان موقف سلامة موسى يميل الى العامية التي هي لغة الشعب ، فإن محمد مصايف وغيره من النقاد الواقعيين قد فهموا " شعبية الأدب الملتزم " فهما آخر ينحصر في المحتوى والمضمون ، وطريقة المعالجة . أما الشكل الفني الذي تعد اللغة جزءا من مكوناته ، ورغم ارتباطه بالمضمون والمحتوى ، فينبغي أن يخضع لمقاييس الفن وشروطه

---

1 — د . محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث ، ص ، 105 .
2 — م . ن . ص . ن .
3 — م . ن . ص . 107 .
4 — سلامة موسى : الأدب للشعب ، ص ، 9 .

حتى يكون مايكتبه أدبا وليس تقريرا صحفيا أو بيانا سياسيا أو غير ذلك . فالسقوط كما يقول محمد الجزائري " فى التبسيطية وا لمباشرة يحول دون تكامل الخلق الشعري لدى الفنان وذات الوقت فإن التزمت الجامد فى المضامين السياسية المتداولة يدفع بالقصيدة الى أن تتحول بيانا أو مقالا أو منشورا ، وهذه ليست مهمتها فنيا . ." (1) . فالأديب الملتزم يحمل رسالة فنية واجتماعية ، وهو بذلك لا يستطيع أن يضحي بجانب على حساب الآخر ، إذ ينتظر منه كما يقول محمد مصايف : "أن يوفر لآثاره الأدبية إجادة فنية تجذب العقول وتملك العواطف لأجل الإندماج كلية مع القضية المعالجة " (2) . فالإلتزام كما يرى الناقد المغربي عبد الكريم غلاب ليس وليد التقليد أو الفرض ، إذ ليس المهم أن تتأثر بالأدب الملتزم فى أوربا الشرقية أو الغربية أو فى الصين أو الهند أو أمريكا اللاتينية ، ولكن المهم أن تكون ملتزما حقا ، وأن يصدر الالتزام عن نفسك لا عن تقليد الملتزمين " (3) . فالأساس فى الالتزام هو الحرية فى اختيار الموقف وطريقة التعبير عنه ، على ألا يخرج ذلك عن جوهر الالتزام الذى يعني الارتباط بالشعب أو المجتمع وقضاياه المختلفة ، والعمل على تحقيق العدالة الاجتماعية وفق الرؤية الاشتراكية .

وقد ساير النقد الواقعي العربي الاتجاه الاشتراكي فى رفضه إعفاء الشاعر من الإلتزام على الرغم من أن القضية اتخذت فى النقد العربي مسارين مختلفين ، الأول يؤيد ويوافق ، والثاني يرفض ويطالب . فبالنسبة للاتجاه الأول نجده ينقسم الى قسمين : قسم لا يخرج عما قاله سارتر فى إعفاء الشاعر من الالتزام حيث نجد — مثلا — الدكتور محمد غنيمي هلال يقول : "الوجه الحق أن علينا أن نفرق بين عمل الشاعر وعمل الناثر فى طبيعتهما ووسائلهما الفنية ، فعمل الناثر قابل للإلتزام لأنه اجتماعي بطبيعته ، وفيه يخرج القاص والمؤلف المسرحي حتما من حدود الأحداث وتصوير الأشخاص" (4) . ومن ثم يتولى عملية تقديم المدارس الأدبية الغربية المسايرة لهذا الاتجاه كمدرسة النقد الجديد ، ومدرسة الأسلوبيين ، ومدرسة الفن للفن ، وغيرها ، ليؤكد أن سارتر ليس وحده فى هذا الجانب وانما هناك جمهرة من النقاد العالميين الكبار الذين يوافقونه فى إعفاء الشاعر من الالتزام . والناقد محمد غنيمي هلال كسابقيه لا يميز بين فنون الشعر ، رغم أن موقفه قد يصدق فى الشعر الغنائي الذاتي الخالص ولكنه أستبعد أن يمتد الى الشعر القصصي والمسرحي وغيرهما . وعلى كل فإن هذا الاتجاه ينظر الى العمل الشعري كشيء مستقل له كيانه الخاص الذي لا يرتبط حتى بالشاعر المبدع ذاته ، وأن تقييمه يتم بعيدا عن الغاية النفعية التى يمكن أن يؤديها

---

1 — محمد الجزائري : ويكون التجاوز ، ص. 24 .

2 — د . محمد مصايف : فصول فى النقد الأدبي الجزائري الحديث . ش. و. ن. ت. الجزائر . 1982 ص. 196 .

3 — عبد الكريم غلاب : مع الأدب والأدباء . دار الكتاب . الدار البيضاء . المغرب . 1974 . ص. 155

4 — د . محمد غنيمي هلال : قضايا معاصرة فى الأدب والنقد . ص. 151 .

بطريق غير مباشر.[1]

أما القسم الثاني من هذا الاتجاه فيرى أن لا حاجة الى الحديث عن الإلتزام في الشعر أو في الأدب بصفة عامة مدعيا أن الإلتزام شيء طبيعي في الأدب ، وأن الأديب والفنان ملتزمان بطبعهما ، وهو يستند في ذلك الى الإلتزام في معناه اللغوي وليس في معناه الاصطلاحي المرتبط بقضايا المجتمع العادلة . فالالتزام عند هذا القسم هو التزام عفوي تلقائي نابع من طبيعة العمل الأدبي ، وبالتالي فإن جميع الأدباء هم ملتزمون – حسب رأيهم – ولا شك أن هذا الموقف لا يبتعد كثيرا عن الرأي القائل بأن جميع الأدباء هم واقعيون ، لذلك فلا داعي للحديث عن الواقعية أو الإلتزام .

إن مثل هذا الرأي الذي يأخذ به قسم كبير من أدبائنا ونقادنا أمثال طه حسين الذي يرى أن الأدب كله للحياة[2] ، ويوسف السباعي القائل بأن الأدب كله هادف[3] ، وتوفيق الحكيم الذي يعطي تفسيرا لكيفية الإلتزام في قوله : " يجب أن يلتزم الأديب وهو لا يشعر بأنه ملتزم ، فإذا شعر لحظة بأنه يؤدي بفنه ضريبة عليه أن يؤديها وجوبا، فإن الذي سينتجه لن يكون فنا ، فإذا لم يشعر بأن الالتزام واجب وإنما هو شيء طبيعي شيء لو أرغمته على ألا يؤديه لعصاك وأداه ، لأنه جزء من طبيعته وتفكيره وعقيدته ، فإن الذي سينتجه مع الالتزام سيكون هو الفن "[4]. فالالتزام عند هؤلاء بدون حدود ، لأن الأديب ملتزم بطبعه ، فالذي يدعو الى العدالة الاجتماعية ملتزم والذي يدعو الى التمييز العنصري ملتزم ، وهكذا دواليك . وقد تفطن النقاد الواقعيون الى خطر هذه الأقوال فتصدوا لها يقول محمد مندور : " . . وأخطر ما تتعرض له ثورتنا العربية الحاضرة هو محاولات التمييع الثقافي والعاطفي عندما ترتفع بعض الأصوات عن جهل أو خبث زاعمة أن كل أدب أو فكر ملتزم بطبيعته وأن كل موقف يقفه الأديب أو المجتمع من معارك قومه وعصره يعتبره التزاما، حتى ولو كان هذا الموقف هو السلبية أو الصمت . لأن الإلتزام في هذا الفهم الخاطئ معناه اتخاذ أي موقف ، وهذا هو الضلال البعيد المستشري الضرر بحياتنا وبثورتنا كلها ، فنحن لا يكفينا أن نحارب بكل وسيلة السلبية والصمت ونستأصل أسبابها فحسب بل ويجب أيضا أن نحارب كل تفكير انهزامي وكل أديب ينحط الى مستوى المتعة الخسيسة الرخيصة أو الهروب الجبان من الحياة ومسؤولياتها الحية "[5]. فالالتزام ينبثق من الوعي التاريخي للكاتب الذي يفرض عليه تحمل مسؤوليته ، فهو تعبير حر إرادي عن موقفه تجاه قضايا مجتمعه .

---

1 – انظر، رشاد رشدي : النقد والنقد الأدبي ،ص، 35 .
2 – طه حسين : خصام ونقد ،ص، 55 .
3 – انظر: مجلة "الرسالة" ، ع. 8 2 يوليو 1956 ،ص، 3 .
4 – توفيق الحكيم : فن الأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت . ط2/ 1973 . ص، 304 .
5 – محمد مندور : (الالتزام ومسؤولية الأديب) مجلة "الكاتب" ديسمبر 1962 ،ص، 13 .

وانطلاقا من ذلك نجد النقاد الواقعيين الذين يمثلون الاتجاه الثاني الرافض لموقف سارتر في إعفائه للشعر من الإلتزام، يرون أن الأدب والفنون بجميع أنواعها المختلفة قابلة للإلتزام متى توفر الوعي لدى الأديب أو الفنان. ذلك أن الفن كما يقول محمود أمين العالم: "ليس مجرد انفعال وعاطفة.. إنه معرفة موضوعية عميقة بالأشياء.. معرفة تستند الى العلم ونتائجه.. وتتطور بتطور الحياة الإجتماعية، والتعبير الفني تعبير ذاتي، ولكنه في الوقت نفسه تعبير اجتماعي شارك المجتمع في وضع ما فيه من أشكال.. وصياغات وصناعة، إنه تعبير تاريخي عميق الجذور بكل ما في المجتمع البشري من إضافات علمية وفكرية.."[1]، وبالتالي فإن الحديث عن أدب ملتزم وآخر غير ملتزم شيء لا يقبله المنطق "لأنه لا فن ولا أدب بغير مضمون، لا فن ولا أدب بغير رسالة. لا فن ولا أدب بغير فلسفة معينة يقولهما للناس"[2]. لذلك فلا معنى للقول بالإلتزام في الأدب، إذ ليس هناك أدب أو فن ملتزم وأدب وفن غير ملتزم. وليس هناك أدب أو فن هادف وأدب أو فن غير هادف، فكل أدب وكل فن يتضمن رأيا وحكما وموقفا سواء أكان رمزيا أو رومانطيقيا، أو انطباعيا أو وحشيا، أو مستقبليا أو سرياليا أو واقعيا، الى غير ذلك من مذاهب الأدب والفن ومدارسهما. وسواء أراد الفنان أو الأديب ذلك أو لم يرد، سواء أكان واعيا أو غير واع.."[3]. ولكن الإشكالية المطروحة والتي يجب أن يقف الناقد عندها هي: بم يلتزم الأديب والفنان؟ وماذا يقدم أدبه وفنه للمجتمع وللجماهير الشعبية؟ وما علاقة ذلك بواقعه وعصره؟. حين تتم الإجابة عن تلك الأسئلة ستتكشف القضية. ولا شك أن المواقف والمفاهيم ستختلف باختلاف الرؤى والمواقع. وسينقسم الأدباء والنقاد الى شيع، كل شيعة تعتقد أن فلسفتها ورؤيتها هي الأجدر بالبقاء، والأصلح للمتابعة والتحقيق والإلتزام بها.

إن الإلتزام في النقد الواقعي العربي المعاصر يخرج عن معناه العام الى المعنى الخاص الذي يعني الارتباط بالمجتمع والتعبير عن مشاكله وقضاياه وفق الرؤية الاشتراكية والحضارة المعاصرة، ووفق الأسس الفنية الخاصة. ولعل ذلك هو الذي جعل أعداء الالتزام يرون أن ثمة تعارضا بين الالتزام والحرية، أو بين حرية الأديب والتزامه، بدعوى أن الإلتزام يقود الى التبعية الحزبية أو السياسية، ويهبط بالأدب الى مستوى الدعاية والمباشرة. معتمدين في ذلك على ما حدث في الاتحاد السوفياتي في عهد ستالين. فما هي إشكالية الحرية والإلتزام في النقد العربي المعاصر؟.

الإلتزام بين الحرية والإلزام: يذهب هاني الراهب في حديثه عن الإلتزام الى القول: "تصور الامبريالية الإلتزام في البلدان الاشتراكية على أنه هراوة عقائدية تستخدمها السلطة لتقمع الاتجاهات غير الملتزمة بسياستها، وتجعل من مبدأ الالتزام بالشعب صيغة فاشيستية تبرر

---

1 — محمود أمين العالم: الثقافة والثورة ص. 154.
2 — م. ن. ص. 54.
3 — م. ن. ص. 46.

السجن والتشريد والملاحقة . إن هذا التصوير متوقع ومنسجم مع غايات الاستعمار ومراميه فهو لا يريد لأية حركة شعبية أن تنجح في تنظيم نفسها أو تقديم عطاء جدى . وهو يعزف على وتر الحرية لمعرفته بأنها تنقلب في البلدان المتخلفة الى فوضى وهدر وتزوير . وهو يخاف من أيما التزام شعبي تقدمي سياسيا كان أم ثقافيا ، لأنه في النهاية سيقضي على مصالحه وسيطرته (1) . وكما هو واضح فإن الالتزام والإلزام في نظر الامبريالية شيء واحد رغم اختلاف دلالتيهما ، لأن مصدر الحكم عندها يستمد من النتيجة التي تعني نضال الأديب ضد التخلف والهيمنة بجميع أشكالها المختلفة ، وفي مقدمة ذلك الامبريالية بمخططاتها وسياساتها الاستعمارية الهادفة الى القضاء على شخصية الانسان العربي ، ومحو وجوده باسم الحرية التي هي بريئة من أفعالها وجرائمها . ولعل ذلك يدفعنا الى القول بأنه على الرغم من الاختلاف البين بين مصطلحي الالتزام والإلزام ، ورفض النقاد الواقعيين للإلزام لما فيه من حتمية تخالف غايتهم ، فإني أجد الإلزام — رغم سلبياته — في أحيان كثيرة ضروريا لاسيما أمام الحقائق الموضوعية التي يؤدى المساس بها الى فقدان شخصية الانسان ومميزاته الأصيلة . فانعدام الإلزام يعني انعدام المسؤولية ، وإذا انعدمت المسؤولية أصبح من الصعب إقامة مجتمع عادل تحكمه قواعد — سواء كانت أخلاقية أو قانونية — وتسيره نظم . لذلك فإن الالتزام كما يبدو لي هو نوع من الإلزام الذاتي للفرد أو للأديب يفرضه عليه شعوره وإحساسه بوجوده ، وانتمائه لمجتمعه ، وهو وليد الوعي المعرفي . ومن ثم يمكن القول أيضا بأن المرحلة التاريخية التي يمر بها المجتمع هي التي تحدد نوعية الالتزام ودرجته . أو بمعنى آخر أن الالتزام الأدبي مسألة نسبية ترتبط بظروف المجتمع وتطلعاته المستقبلية . فالحكم على أديب ما بالالتزام أو عدمه يتم ضمن تحديد نوعية العلاقة الموجودة بين أدبه وبين تطلعات المجتمع الذى يعيش فيه .

والواقع أن الحديث عن الالتزام في الأدب يستدعي بصفة تلقائية الحديث عن الحرية ذلك أن تحديد غاية الأدب في الحياة يحد في نظر البعض تحدّ على حرية الأديب وتقييدا له ، لاسيما وأن النقد الواقعي ينظر الى أدب الالتزام بوصفه "أدب رسالة توجيهية ، أى أدب يهدف الى توجيه قرائه نحو التجاوب مع الطبقة المحرومة التي ينتمي اليها الأديب نفسه (2) . ومن ثم فهو نوع من الإلزام باعتبار الحرية تعني ممارسة الشعوب أو الأفراد لحقوقهم في السيادة ، والاستقلال في التصرف بمعزل عن الوصاية الفوقية ، وبدون أدنى تدخل من أى جانب كان . وهي بالنسبة للأديب تعني حرية الكلمة والتعبير الارادى بعيدا عن أى مؤثر أو عامل . فالحرية تتلازم مع الارادة ، فلا إرادة اذا انتفت الحرية . والارادة تستدعي جهدا

---

1 — هاني الراهب : (رسالة الأديب العربي في مكافحة الامبريالية) . مجلة "الآداب" ع4 ابريل 1968 ، ص . 129 .

2 — د . محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث . ص . 106 .

للتغلب على الموانع الذاتية والموضوعية التى قد تقف حاجزا أمام التعبير الارادى عن موقف الرفض أو القبول . ومن ثم فإنه "اذا كانت حرية التصرف مطلوبة وضرورية للإنسان ، فإن حرية الرأى وحرية الكلمة وحرية التعبير عن الفكرة والارادة مطلب من أعز المطالب التى يحرص عليها الجنس البشرى "[1]. لذلك فإنه من الصعب الحكم على أن النقد الواقعى بدعوته الى الالتزام يدعو الى التبعية والخضوع للغير ، بل إنه يهدف الى تحقيق تلك الحرية ، ولكن بصورة مختلفة عن صورتها فى الغرب التى تعنى التحرر من تحكم الدين والتقاليد والقيم المتوارثة ، أى الحرية المطلقة التى لا تعطى للآخر أية قيمة . فالفرد فى مفهومهم يفعل ما يشاء دون وازع دينى أو أخلاقي أو ما سوى ذلك . فالمهم هو تحقيق وجوده الذاتى ولو على حساب الآخرين . وهو المفهوم الذى يتذرع به السلبيون والانهزاميون للتهرب من مسؤولياتهم أمام مجتمعاتهم وأوطانهم ، والتخلص من كل ما يقف حاجزا أمام تحقيق ميولاتهم المختلفة . ولعل دعوة الوجوديين الى الالتزام واتخاذ موقف تجاه قضايا المجتمع جاء نتيجة لما آلت إليه حرية الفرد فى المجتمع الغربى . لذلك فإن النقد الواقعى قد ركز كثيرا على فكرتى الالتزام والحرية باعتبار الالتزام وليد الحرية . يقول محمود أمين العالم مبينا علاقة الحرية بالمسؤولية الاجتماعية : "إن الحرية تماسك وترابط ومسؤولية ، وليست تحللا وانقساما ومقاطعة فهى فى جوهره " وعي وإدراك لما هو ضرورى ، وقدرة على السيطرة عليه لأن جوهر الحرية كعلاقة إنسانية إيجابية التزام وترابط وانتظام "[2]. فالحرية هي اختيار ، والاختيار يعنى اتخاذ موقف . وهذا الموقف لا يتحدد الا من خلال الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه الفرد أو الأديب . ومن ثم فإن دعوة الأدباء الى الالتزام بقضايا المجتمع وحركة النضال البشرى لا تعنى كما يقول محمود أمين العالم الدعوة "الى قسر أو افتعال . ولسنا نحجر على حريتهم فى التعبير ، ولسنا نطالبهم بإغتيال ضمائرهم بغير ما تنفعل به . ولسنا نقول لهم اجعلوا من أدبكم وفنكم شعارات ثورية ، أو حلولا اجتماعية ، أو تقارير سياسية . ذلك أن الالتزام فى الأدب والفن ليس نقيضا للحرية ، ولا يمكن أن يتم على حساب الأدب والفن .

إن الحرية هى شرط الالتزام ، فلا التزام بغير حرية . وليس ملتزما من كان التزامه صادرا عن قسر أو مجاراة أو ممالأة أو نفاق اجتماعي . بل ليس فنا أو أدبا ما يصدر عن غير الوجدان الصادق والارادة الحرة . والأدب والفن خلق وإبداع كله ، ولا خلق ولا إبداع بغير حرية . إن الإلتزام فى الادب والفن وعي واقتناع واختيار حر "[3].

وهكذا فالالتزام لا يضاد الحرية ولا ينافيها ، وانما يكملها ويعمقها من خلال جعل

---

1 — د . بدوى طبانة : قضايا النقد الأدبى . معهد الدراسات العربية، القاهرة . 1971 ص . 62 .
2 — محمود أمين العالم : فلسفة المصادفة . دار المعارف ، القاهرة . 1970 . ص . 302 .
3 — محمود أمين العالم : الثقافة والثورة . ص . 54 .

الأديب يحس بالواقع وبالآخرين دون فرض أو إلزام خارجي عنه . ذلك أن حرية الأديب لا تتحقق ولا تكتمل الا في إطار حرية المجتمع ، الذي وجوده نابع من وجوده . فهو شديد الاتصال والالتصاق به . ومتى انفصل عنه وعن قضاياه ، صار منفصلا عن ذاته وشخصيته .

إن التزام الأديب هو وليد إحساسه بحريته لأنه متى اتخذ موقفا تجاه القضايا المحيطة به ، وسواء كان ذلك بالرفض أو القبول ، يكون قد بدأ في ممارسة حريته ، والتعبير عنها . هذه الحرية التي ترتبط ارتباطا قويا بحرية الآخرين وأهدافهم . ونتيجة لذلك يكون الالتزام أقرب الى الظاهرة أو الموقف الإنساني منه الى الموقف السياسي أو الاقتصادي .

وانطلاقا مما سبق ذكره يبدو لنا أن طرح قضية الحرية والالتزام لا تتم بالصورة التي تجعل من الناقد أو الأديب أمام مواقف ثلاثة يختار واحدا منها ، بحيث يكون مدافعا عن الحرية ضد الالتزام ، أو عن الالتزام ضد الحرية ، أو يتخذ موقفا توفيقيا بينهما . فهذه المواقف الثلاثة خاطئة ، لأن القضية ليست عملية موازنة بين الحرية والالتزام لتنتصر لأحدهما ، أو توفق بينهما . فالكل متفق على أن الأديب الحر ملتزم ، وأن "الأديب الأصيل "كما يقول محمد دكروب : " لا يلتزم بقضية كمن يكتب عقدا بينه وبينها أمام الشعب .. بل إن هذا الأديب عندما يتبلور موقفه الاجتماعي ويتجلى في فنه تكون القضية قد صارت هي ذاته ، وليست خارجة عنه ، ولا هو ملتزم بها . والموقف الاجتماعي ليس مسألة التزام ، فالموقف هو الإنسان ذاته .. ومن هنا فإن الماركسية تركز الحديث على موقف الفنان المتبلور في نتاجه ، ولا تتحدث كثيرا عن الإلتزام ، ولا عن الإلزام"[1] . ومن ثم فإن الحديث في النقد الواقعي لا يكون عن الالتزام، في ذاته ، مادام الكل ملتزما ، ولكن حول نوعية الالتزام ، أو بم يلتزم الأديب؟ خاصة وأن التزام الأديب لم يعد أمام شعبه فحسب ، بل أمام العالم بأسره . والواضح أن الالتزام ينطلق من العقل وليس من العاطفة والميول والأهواء ، شأنه في ذلك شأن الحرية التي هي نتيجة التفكير الواعي الإرادي الصادر عن التأمل ، والمتجهة نحو الفعل بعيدا عن المنطلقات الغرائزية . بحيث كما يقول محمود أمين العالم :"إن الإنسان لا يكون حرا ، تجاه قوانين الضرورة ، الا بالمعرفة وبالعمل وفق هذه المعرفة ، فاذا فهم العبد ، مثلا ، معنى العبودية المفروضة عليه بقوانين موضوعية ، فإن إدراكه وحده لا يحرره ، فلا بد أن يعمل وفق هذا الإدراك .. فالمادية الجدلية ، إذن ، تقيم الحرية تجاه الضرورة على التلازم والتفاعل بين الحرية النظرية والحرية العملية . فإن الإنسان يمكن أن يفكر بحرية ، ولكن أن يعمل بحرية هو ذاك معنى الحرية تجاه الضرورة .. أى أن تتحول الضرورة الخارجية الى مطلب داخلي ، أى حاجة داخلية بحيث اذا هو لم يفعل ما يريد يشعر أنه ليس حرا .."[2] . فالأساس في

---

1 ــ محمد دكروب : (أفكار حول الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي) ، مجلة "الآداب" ع7 يوليو 1972 ، ص. 93 .

2 ــ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص. 226 .

الإيجابي للواقع الموضوعي في تمثيل الحقائق الموضوعية التي تشكلت في ضوء الشرط التاريخي الذي يحكم تطور الطبقات الاجتماعية ، ويحكم — بالتالي — تطور الفكر والأدب في الدرجة والنوع ، ويكون دور الذات سلبيا لأنه يقوم بمجرد رصد الواقع وتصويره دون محاولة الإضافة اليه أو المساهمة في تغييره "[1]. وهو ما ترفضه "الماركسية المتجاوزة " التي ترى أن الموقف الاقتصادي أو العامل المادي ليس هو العلة الوحيدة الفعالة في إحداث التغيير فالعامل البشري يمكن له أن يحقق التغير متى توفر له الوعي والارادة الثورية . ذلك أن "الظروف البيئية تترجم وعيا عند الطليعة القيادية من المثقفين وهذا الوعي يسرى منها الى سائر المثقفين ، فيتحدر وعيا جماهيريا بين الكادحين فلا يلبث أن يترجم تعديلات بيئية . وهذه الظروف البيئية الجديدة لن تلبث أن تترجم وعيا أكثر تقدمية عند الطليعة المثقفة ، فالجماهير الكادحة ، فتغييرات بيئية جديدة واعية ، وهكذا دواليك "[2]. مما يكشف عن دور التقاليد والأفكار في إعاقة النمو والتغيير أو الدفع إليه ، بحيث يمكن القول انطلاقا من الواقع التاريخي لظهور الاشتراكية بأن مقياس عضوية الفرد في المجتمع لا يتحدد بالرجوع الى طبقته الاقتصادية والاجتماعية ، وانما بالعودة الى انتمائه الأيديولوجي . لذلك فإن "الماركسية المتجاوزة" تعمل على تخطي النظرة التقليدية التي تجعل الذات المستقبلة سلبية ينحصر دورها في نقل صورة الواقع دون أن تؤثر فيه وتعمل على تغييره . وبالتالي فهي تحاول تجاوز الفهم الآلي للوعي الماركسي ، مستندة في ذلك الى مقولة ماركس الشهيرة : "ليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم ، ولكن وجودهم الإجتماعي . . هو الذي يحدد وعيهم "[3].

وفي ضوء ذلك ترى "الماركسية المتجاوزة" أن البنية التحتية تؤثر في العملية الإبداعية ولكن بطريقة غير مباشرة . ذلك أن عملية الانعكاس عندها مبنية على أساس علاقة التأثير المزدوج بين المجتمع والأدب . وبالتالي فهي " تدرك أن الواقع يشكل طبيعة الوعي ويحدد مسار التفكير على كل المستويات ومنها الفنية ، وذلك عبر فاعلية البشر في صنع تاريخهم . وتحدد الماركسية المتجاوزة استقلال المادة عن الوعي و أن العالم يمتاز بوجود مستقل عن وعينا الخاص غير أن هذا العالم بالرغم من كونه يشكل وعي الإنسان ، الا أن الإنسان بدوره يسهم في تغييره ، وبذلك يصنع ذاته وتاريخه ، ويحقق مستقبله عبر حركة فاعلة يكون فيهما لليد والآلة دور حاسم في تغيير الواقع والإنسان "[4]. فهي تلتقي مع الرؤية الوجودية من حيث تحديد وجود الإنسان قبل تحديد وعيه وماهيته . فالوجود هو الذي يحدد نوعية الوعي ويسهم في تكوينه . ولئن كانت الماركسية المتجاوزة لا تتفق مع الرؤية التقليدية

---

1 — كريم الوائلي : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ،ص، 140 .
2 — صلاح مخيمر ، وعبد ، مخائيل : في الاشتراكية العربية :ص، 19 .
3 — كارل ماركس : الأدب والفن في الاشتراكية ،ص، 122 .
4 — كريم الوائلي : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ،ص، 141 .

التزام الأديب هو وعيه أولا وفعله ثانيا . فمتى استطاع أن يتحرر من ذاتيته ، ويحس وجود ، صار ملتزما بما يستخلصه من رؤى جديدة يستمدها من تجارب الواقع . وحسب الفكر الأيديولوجي للنقد الواقعي فإن الالتزام يكون بالحرية والاشتراكية والوحدة ، وما يتفرع عن هذه العناصر من قضايا تخدم المجتمع العربي . وبالتالي فإن مايسمونه بالأدب الملتزم يقصدون به هذا النوع من الأدب الذي يدافع عن قضايا الإنسان وفق الرؤية الاشتراكية ، باعتبار هذه الأخيرة تمثل السبيل الموضوعي لإحداث التغيير في الواقع ، وتحقيق العدالة التي تطمح إليها الطبقات الشعبية المحرومة .

وعلى كل فإن قضية الحرية والالتزام كما تبدو في النقد الواقعي لا تمثل علاقاتهما إلا الوحدة والتضامن والتكامل فيما بينهما ، و"أن أولئك الذين يخشون على حرية الأديب من التزامه ، وأولئك الذين يفهمون الالتزام على أنه إلزام ، وبالتالي حرية منقوصة وأولئك الذين يتصورون أن الأديب إما أن يكون حرا ، وإما أن يكون ملتزما . أولئك جميعا يتناسون حقيقة أساسية وبديهية معا وهي أن الالتزام ليس بعيدا عن أن يكون افتئاتا على حرية الأديب فحسب ، بل هو أيضا برهانها ومقياسها على الأقل في شروط عصرنا ومجتمعنا "(1) . ويستدل جورج طرابيشي على هذا القول بالعودة إلى واقع الحياة ، حيث يرى " أن في وسع الأديب بلا مراء — وهذا مافعله على امتداد عصور طويلة — أن يتغنى بالعصافير الحرة في السماء أو أن يرثي لعبوديتها في أقفاصها ، ولكن من يتكلم عن العصافير حتى ولو أتى بذكر الحرية والعبودية لا يكون قد أثبت أنه حر" . لأن الحرية كما سبق أن رأينا هي تحقيق الجانب النظري في الحياة العملية . ومن ثم فإنه " مامن قوة في العالم مهما تمادت في استبدادها ترى أذى أو ضررا لها في أن يتكلم الأديب عن العصافير ، بل لعل مامن قوة مستبدة في العالم إلا وترحب بأن يتكلم الأديب عن العصافير . ولهذا يبدو مضحكا موقف أولئك الذين يطالبون الأديب باسم الحرية بالحق في أن يتكلم عن العصافير ، إذ مامعنى المطالبة والدفاع عن حق لا يماري فيه أحد ، ولا يلقى عنتا من أحد ، ولا حتى من المستبدين أعداء الحقوق في هذا العالم . إن أكثر الأدباء أمنا واطمئنانا في عصرنا ومجتمعنا هم أولئك الذين لا يشرطون حريتهم بالتزامهم . ويكاد يكون من شبه المستحيل أن تمارس قوة مستبدة إكراهها تجاه أديب لا يريد أن يلتزم . إن الشكل الأساسي والرئيسي للاعتداء على حرية الأديب في عصرنا وفي مجتمعنا هو الاعتداء على التزامه ، ولم يحدث قط تقريبا أن دخل أديب السجن لأنه لم يلتزم . وكثيرون هم الذين دخلوه لأنهم التزموا ، وجسّوا . . لا يستطيع الأديب أن يبرهن لنفسه على أنه حر إلا إذا التزم ، فالتزامه هو الذي يخيف أعداء الحرية لا عدم التزامه "(2) .

---

1 — جورج طرابيشي : (الأديب العربي بين الحرية والالتزام) . مجلة "الموقف الأدبي "ع 8 / 1972 ، ص 63 .
2 — م . ن . ص . ن .

وهكذا فإن مثل هذا الدفاع عن علاقة الحرية بالالتزام ، المبنى على أساس الواقع الملموس لايحتاج الى تأكيد أو مساندة . فالإشكالية كلها مرتبطة بأعداء الحرية الذين يصورون الإلتزام بقضايا الشعب العادلة ، والثورة على القيم المعوقة للتقدم والتطور ، والدفاع عن الاشتراكية بأنها تنافى الحرية وتخضع الأديب للآخرين . فالالتزام كما يقول جورج طرابيشى : " لغو لامعنى له فى عالم حر حرية مليئة مطلقة ، ولكنه هو دليل الحرية وبرهانها فى عالم غير حر أو ناقص الحرية ". (1) لذلك فإن الأديب الحر الملتزم ينبغى أن يعرف أنه مقبل على عمل يحتاج الى جرأة كبيرة وإرادة قوية لاتتزعزع أمام الصعوبات التى تواجهه من قبل أعداء الحرية الذين قد يجبرونه على دفع ثمن التزامه وحريته غاليا . (2) ويحصر جورج طرابيشى أعداء الحرية أو القوى التى يصدر منها المنع فى ثلاثة عناصر :

1 ـ القوى السياسية .

2 ـ قوى التخلف والرجعية .

3 ـ المال .

والواضح أن الأديب يملك من الوسائل الفنية ما يمكنه من تبليغ رسالته وأداء مهمته دون أن يصل الأمر به الى التخلى عما يؤمن به ، ويعتقد أنه المخرج لما فيه مجتمعه من تخلف . فالحرية فى عالمنا اليوم لا يمكن تصورها بدون ثمن وبدون التزام . فالشعب العربى كما يقول الدكتور محمد مصايف : " فى حاجة الى أدب رفيع يقول كلمة الحق عن طريق الفن دون إكراه أو خوف ، وهذا الأدب لا يكون الا فى إطار هذه الحرية التى تمنح الأديب حق الخوض فى المشاكل الاجتماعية والسياسية دون خوف من أى كان ". (3) فالحرية لا تمنح ولكن تؤخذ على ألا يكون ذلك بإهدار قيمة الالتزام بإطلاق الحرية بغير حدود كما هى الحال فى العالم الرأسمالى ، أو بتشويه صورة الالتزام وجعله نوعا من الإلزام كما يحدث فى بعض البلدان الاشتراكية . فالتطرف والإفراط في استعمال المصطلحين يؤدى بهما الى الانحراف عن مدلوليهما الصحيح وغايتهما الحقيقية .

وإذ كانت الحرية تمثل العامل الأساس والجوهرى فى الخلق الفنى وفى التذوق والتلقى من القارئ ، وفى عملية الالتزام ، فإن الصدق هو المعيار الحقيقى والوحيد لالتزام الأدب والفن . ومن ثم فإن الأديب مطالب بالصدق والإخلاص والعمق والبساطة فى معالجة قضايا الجماهير حتى يستطيع التأثير فيها ، ويجعلها تتجاوب مع أدبه وتتفاعل معه . ولا شك أن صدق الأديب فى عطائه ، وصدقه فى المعاناة الحقيقية فى إبداعه سيؤدى حتما الى

---

1 ـ جورج طرابيشى : (الأديب العربى بين الحرية والالتزام) . مجلة "الموقف الأدبى "، ص. 64 .

2 ـ م . ن . ص . 65 .

3 ـ د . محمد مصايف : النثر الجزائرى الحديث .ص. 96 .

الى التأثير والاقناع الفنيين ، وهى الغاية المطلوبة من فنه .

إن الصدق فى الاحساس هو الذى يقود الأديب الى التعمق فى الموضوع وشمولية المعالجة ، الى جانب الموهبة والامكانات الابداعية الخاصة . وهى العناصر التى ترتكز عليها الواقعية فى ابداعها الأدبى والفنى . يقول حسين مروة معبرا من العلاقة الجدلية بين الفن والواقع ، المبنية على التأثر والتأثير المتبادلين وأن كلا من العمق والصدق والشمول يتخذ بعدا خاصا فى النقد الواقعى ، حيث يدل على " تخطى الفن حالة الانفعال الحسى بما يطفو على سطح الواقع من مظاهر عابرة ، أو بما يحلق به خلال حركته من أحوال أو صور أو أحداث هى ولا شئ العصادفات المحض . فلن يكن عمق ولا صدق ولا شمول اذا لم يتخط الفن حالة الانفعال هذه ، ليدخل الى صلب الواقع باحثا عما هو جوهرى فيه ، أى عما هو من صفاته الحقيقية المكونة لحركة تطوره وصيرورته كجزء من كل ، أى عما هو نموذجي فيه يحقق عبر تشخصه جوهر عموميته "[1] . فالصدق الفنى الذى يطالب به النقد الواقعى لا صلة له بالصدق الأخلاقى الذى قد يخالفه ويضاده ، لأنه يستند فى الدرجة الأولى الى اعتقاد الأديب ورؤيته . فالمقصود به أن يكون الأديب " صادقا مع نفسه فيما عبر عنه " ، أى أن يكون العمل الأدبى صورة صادقة لما يحسه ويراه ، ويهدف اليه ، حتى وإن كان مخالفا للواقع الظاهر . ذلك أن الصدق فى مفهوم النقد الواقعى لا يعنى " سوى معنى العمق والشمول ذاتيهما على هذا النحو من استكشاف جوهرية الواقع ، أى نموذجيته ، والصدق بهذا المعنى ، الذى هو وليد العمق والشمول ، هو — فى الوقت نفسه — وليد العلاقة المعرفية الدياليكتيكية بين الفن والعلم من جهة ، وبين الفن والواقع الموضوعى من جهة أخرى ، وهو بفضل العلاقة ذاتها — كما رأينا — يصبح فى علاقة تناقض أكيد مع السطحية والميكانيكية كليهما . ذلك — ضبطا — ما قصد اليه أنجلز فى تحديده للواقعية الفنية بأنها الصدق فى التفاصيل ، الى جانب الصدق فى تصوير الشخصيات النموذجية فى الظروف النموذجية "[2] .

وهكذا فإن الصدق الفنى فى الأدب الملتزم هو الذى يجعل مشاعر الأديب وأحاسيسه ومواقفه تلتقى مع مشاعر وأفكار الطبقة الصاعدة فى المجتمع ، رغم ما قد يكون عليه الأديب من اختلاف فى الانتماء السياسى أو الاجتماعى بالمقارنة مع ما يعبر عنه وما يعكسه فى عمله الفنى .

إن الصدق الفنى الناتج عن صدق معاناة الأديب وصدق التعبير عن هذه المعاناة التى يطلق عليها النقاد صدق التجربة الفنية ، هو الذى يؤدى بالأديب الملتزم فى كثير من

---

1 — حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ، ص 388 .

2 — م . ن . ص . ن .

فى تحديدها لكيفية تكوّن الوعي ، بحيث ترى أنه لا يتم بشكل آلي كما هو الحال عند الماركسية الأرثوذكسية التى ترى أن المعرفة قائمة على أساس إدراك الفرد للقوانين المتحكمة فى الواقع دون معرفة للجوانب الخفية التى تسهم فى إحداث التغيير . بينما تذهب الماركسية المتجاوزة فى تحديد المعرفة الى بنائها "على أساس الطرف الفاعل (الواقع) الذى يحدد المعرفة والفن ، والطرف المتلقى (الذات) الذى ينسج الواقع ويصوره وينقل مايحدث فيه من تغيير "[1]. وبذلك تحاول أن تتجاوز المفهوم السطحى لنظرية الانعكاس "الذى يقوم على أساس تغليب الموضوع على الذات ، والذى حدد لنا أن المعرفة كائنة فى الواقع الاجتماعى ، مع محاولة إلغاء الذات ، وتعطيل دور المخيلة الفاعل فى وعي الواقع وتشكيل العمل الأدبى "[2]. بحيث لا تتعدى دلالة الانعكاس دور المرآة التى لاتعكس سوى "الجوانب الحسية من الواقع المادى والجوانب المرئية منها فحسب ، ولذلك فإنها مرآة مسطحة ليست قادرة على تشويه الصور أو تشكيلها لإيمان الناقد أن المعرفة كائنة فى الواقع ، وأن تشويه الواقع يعنى بالضرورة تشويه المعرفة التى يريد توصيلها للمتلقى . إن الناقد يلغى الذات فى تشكيل الواقع ، وبذلك يختفى الأديب وراء المرآة ويمسك قبضتها ليحركها فى الجوانب المتخيرة التى يريد تصويرها . وفى ضوء هذا فإن المرآة غير قادرة على التغلغل فى أعماق الواقع ، لأنها قادرة على تصوير قشرته الخارجية المادية المرئية "[3] فحسب ، ومن ثم فإن الانعكاس فى النقد الأدبى الواقعى قد اتخذ شكلين مختلفين وذلك انطلاقا من اختلافات النقاد الواقعيين فى فهم نظرية الانعكاس وفلسفتها المادية الماركسية ، فهناك "الانعكاس الآلى " الذى يعتمد الحس أساسا فى تصوير الواقع وظواهره ، وهناك "الانعكاس الفنى " الذى يتجاوز الحس ويجعل الذات والخيال عنصرين أساسيين فى تشكيل الواقع وتصويره فى العمل الأدبى . فالنوع الأول ينظر الى العمل الأدبى من خلال علاقته بالواقع المادى ومشابهته له باعتبار الواقع هو الذى يحدد أبعاد المعرفة الفكرية والفنية ، وبالتالى فكلما كان العمل الأدبى انعكاسا آليا دقيقا للواقع المادى ، استطاع الأديب أن يحقق النجاح الفنى — عندهم — وأن يعبر عن رؤية تقدمية . فالمقياس القيمى عند هذا الاتجاه يتمثل فى الانعكاس الصادق للواقع وليس البحث فيه وفى دوافعه الخفية .

إن هذا الفهم السطحى للانعكاس يلغى ذات الأديب فى العملية الإبداعية ، وبالتالى يلتقى مع مفهوم المحاكاة التى أهملت دور الأديب فى الواقعين الاجتماعى والفنى ، وإن كان الأديب فى هذه الأخيرة يختار من الواقع الاجتماعى مايلائم مع تفكيره المثالى ،

---

1 — كريم الوائلى : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ، ص. 157 .
2 — م . ن . ص . 158 .
3 — م . ن . ص . ن .

الأحيان الى الاصطدام بالسلطة الاجتماعية أو السياسية اذا ما تعارضت ممارساتهما و تطلعاتهما مع مايراه الأديب فى صالح الفرد والمجتمع . ذلك أن المجتمع فى غالب الأحيان " يصبر على المساوئ مادامت مستترة مهما يكن ضررها ، ويزعجه ويغيظه الكشف الصريح عنها ، لأن هذا يجرح إحساسه بكرامته ، ويضطره الى مواجهة نقائصه دون تعمية أو تمويه . . فالمجتمع حين يصادر هذه الأعمال الفنية فهو لا يصادرها لأنها تخدش الفضيلة وإن ظن ذلك وادعاه ، بل السبب الحقيقى أنها تزعجه من خموله ورضاه بالواقع الشرير .. المجتمع فى غالب الحال راض عن مستواه الخلقى فإن اعترف بنقائصه فهو يعترف بالقشور ولا ينفذ الى الأعماق ، وهو يتوهم فى نفسه الفضل والشرف"(1) . لذلك ينبغى على الأديب الملتزم الصادق ألا تزعجه تلك المواقف التى تبدو فى الظاهر أنها تسيء إليه وإلى أدبه بينما هى فى الحقيقة تؤكد دعواه ، لاسيما أنه يهدف إلى تحقيق الحق والعدالة والفضيلة فالأديب لا يخدم مجتمعه بالانعزال أو الدعوة الى تكريس الواقع والبقاء على الوضع العام السائد من خلال مدح السلطة السياسية أو الاجتماعية وتقديس نظمها ، بل قد تكون خدمته الكبرى لمجتمعه الكشف عن معوقات تطوره ، وإبراز سلبياته حتى يواجهها ويتخلص منها ، رغبة منه فى خدمة الناس والارتقاء بهم نحو واقع أفضل .

وهكذا أختم حديثى عن الإلتزام والحرية بالقول أن الالتزام الذى ينبغى أن يسود أدبنا وينطلق منه أدباؤنا " هو التزام بقيم وأهداف استراتيجية ـ إن صح التعبير ـ تتعلق ببنية الفرد وإنسانيته وقيمه ، وبنية المجتمع وتراثه ومقوماته وحضارته . مجتمع قادر على أن يحيي القيم التى يجب أن يتبناها ، والمفاهيم التى يجب أن يدمرها ويتخلص منها ليبني على أنقاضها تقدمه وحضارته وسعادة أبنائه . إنى لا أفهم ولا أقبل الفن الذى يرفع شعارات براقة ، ويساهم فى التهويش والتشويش ويعتمد الكلمة المنفوخة ، ويفرغ الناس من قدراتهم على التمييز والمحاكمة والاستيعاب والتمثل ويمتص قابلية التحريض لديهم ليحولها الى انفعالات عشوائية مؤقتة يكون أثرها النهائى تخديرا لهم أو تنفيسا لغضبهم وهدرا لطاقة كان يمكن أن تحول الى طاقة تغيير وبناء ، بينما يبقى واقعهم النفسى والفكرى والاجتماعى كما هو عليه "(2) . ونتيجة لذلك فإن الأديب مطالب بتوسيع اهتماماته ليشمل جميع ما يصطرع فى العالم من أفكار سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية ، وما الى ذلك لأنها ستؤثر فى وضع أمته وبلده شاء أم أبى ، ومن ثم فعليه أن يكون رائد أمته يبصرها بالأخطار التى تهددها قبل وقوعها حتى تتجنبها وتستعد لمواجهتها ، ولن يتحقق له ذلك إلا بالتقييم الموضوعى للواقع بجوانبه المختلفة ، وبمعرفة العناصر السلبية والإيجابية

---

1 ـ د . محمد النويهى : طبيعة الفن ومسئولية الفنان ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة 1964 ، ص 87 .
2 ـ على عقلة عرسان : سياسة فى المسرح ، ص 26 .

فيه ، ومن ثم العمل على تطويره وتغييره وفق الرؤية الحضارية الشاملة المتكاملة شكلا ومضمونا ، ومما لا شك فيه أن ذلك يتطلب منه الاطلاع على التراث ودراسته دراسة علمية موضوعيه تربطه بواقعه ويتوفر له الزاد المعرفي الذى يجعله فى منأى عن الانسلاخ من أصله . وإذا كان الأمر كذلك ، فما موقف النقد الواقعى من التراث ؟ تلك هى القضية التى يحاول الفصل الموالى توضيحها .

الفصل الخامس

الواقعية والتراث

- مفهوم التراث
- موقف الواقعية من التراث
- قضية الأصالة والمعاصرة في النقد العربي

إن الحديث عن علاقة الواقعية بالتراث حديث شائك لما يثيره من إشكاليات مختلفة تكشف وجهات نظر بعض النقاد الواقعيين من التراث العربي، وتبرز مدى استجابته لحقيقة واقعنا ولقضايانا الراهنة، لاسيما وأن تعامل النقاد والمفكرين الواقعيين مع التراث يختلف كثيرا عما يقدمه الأكاديميون المحترفون من قراء النصوص ومحققيها الذين يتعاملون مع مادة التراث على المستوى التقنى الخالص، بحيث يكاد يكون منهجهم واحدا ورؤيتهم للتراث واحدة لتركيزهم على الجانب الشكلى، وإهمالهم للجانب التثقيفى. فهم يكبون على إخراج النصوص والوثائق بلا كلل دون أن يربطوا ذلك بدوافع حياتنا وحاجاتنا الراهنة، وأن يجعلوه من جوهر ثقافتنا. وقد يكون عذرهم أن ذلك من مهمة الناقد والمفكر والذين يشتغلون فى الثقافة والفكر بصفة عامة.

إن إشكالية التراث فى النقد الواقعى العربى المعاصر تبرز من خلال الصراع الذى يخوضه النقد الواقعى العربى من أجل خلق نوع من التوازن بين هويته القومية وبين انتمائه الى النقد الواقعى العالمي الذى يصدر عن أيديولوجية محددة. وبالتالى فإن الصراع فى أساسه فكرى اجتماعي سياسي وتاريخي، لأن الحكم فى النقد الأدبى الواقعى وفكره ينطلق من الحقيقة الواقعية، ومن مساهمة التراث أيّ كان فى بلورة تجربة الإنسان المعاصر ككل، وقدرته على بث الوعي ودفع الفرد نحو العمل من أجل التطور والتقدم الاجتماعى والتاريخى ومن ثم كان موضوع التراث من أكثر الموضوعات التى شغلت حيزا كبيرا فى ثقافتنا المعاصرة حيث بدأ الاهتمام به وبموضوعاته مع بداية نهضتنا، وذلك من قبل المفكرين والأدباء الرواد الذين عزّ عليهم رؤية الاستعمار الأجنبى وهو يقوم بتدمير هويتنا الثقافية بعد احتلاله للأرض العربية، غير أن قضية التراث فى هذه المرحلة تختلف عما آلت اليه بعد ذلك. فقد كانت نظرة النقاد والمفكرين منحصرة فى الجانب الأدبى واللغوى مما أدى الى بحث قضية الصراع بين القديم والجديد أو "التقليد" و"العصرية" التى عرفها الأدب والفكر العربيين فى العصر العباسى حيث كان الصراع بين اتجاهين: اتجاه يدعو الى التمسك بالقديم المتمثل فى التراث والتقاليد، ويزعم أن فيهما المدد الكافى لوجوه الإصلاح. واتجاه يدعو الى الجديد وما وفد منه وما لم يفد بعد. وبينهما مواقف متوسطة. والصراع عموما لم يكن كما هو الحال اليوم حول قضايا اجتماعية أو مذاهب فكرية، بل كان اختلافهم - فى غالب الأحيان - يدور حول مسائل فنية شكلية. فقد كانت حركة التجديد آنذاك تبتعد عن التقاليد الفنية المتوارثة وفى الوقت نفسه تبتعد عن طبقة العامة أو الشعب. والعائد الى شعر بشار وأبى نواس وأبى تمام من جهة المجددين، والبحترى من جهة المحافظين أو التقليديين يكتشف سبب ذلك الصراع الذى يكاد ينحصر فى أساليب الأداء وفنونه من الناحية اللغوية بشكل خاص. وهو ما نجده أيضا فى بدايات عصر النهضة الحديثة.

وإذا كان الصراع بين القديم والجديد يعد وشيئا لازما لحركة الواقع ولتطور الحياة، فإن قضية التراث في النقد الواقعي العربي المعاصر قد اتخذت منحى جديدا، حيث أرجعت الواقعية الصراع الى الجانب المعرفي والأيديولوجي والسياسي، والى المواقف التي يتخذها الأديب أو الناقد أو المفكر. وبالتالي أصبحت قضية القديم والجديد قضية شكلية لأن الأساس الذي يفترض الاعتماد عليه في الحكم هو الفكرة الحية والكلمة الحية والصورة الحية التي تعكس إحساسنا وتعبر عن وجودنا وطموحاتنا . ومن ثم فقد يوجد في القديم بعض ما نبحث عنه، كما قد يكون الجديد يكرس واقعا غير مرغوب فيه . والرغبة هنا لا تعني ما سماه بعض نقادنا بـ"روح الطفولة في الأدب" حيث يعمد الأديب الى ترضية الجمهور بأن يقدم له ما يرضيه ويعجبه كأنه الطفل المدلل . وانما نقصد به التيارات الفكرية الهدامة التي يعجب بها بعض أدبائنا ونقادنا لحداثتها . وذلك انطلاقا من الفهم السطحي البسيط للقديم والجديد . هذا الفهم الذي يجعل القديم هو كل ما في تراثنا، والتقليد هو مسايرة هذا التراث ومحاكاته، بينما الجديد هو الذي يأتي من الغرب حتى ولو كان قديما عندهم، والحقيقة هي خلاف ذلك، فكل من الاتجاهين مقلد في حقيقته . ومع ذلك فقد كان لهؤلاء الرواد من المحافظين والمجددين دور كبير في إرساء دعائم النهضة الفكرية والأدبية من خلال الصراع بين القديم والجديد الذي كانت نتيجته إيجابية في الأمة العربية، لأن الغاية السامية للاتجاهين في هذه المرحلة كانت الحفاظ على هوية الثقافة العربية وتحرير البلاد من الاستعمار من ناحية، ودفعها الى التطور نحو مصاف الأمم المتقدمة من ناحية أخرى. غير أن تطلع الاتجاه التقليدي الى التراث لم يكن في مستوى طموحات الجماهير، حيث كانت محاولته كما يرى حسين مروة : " تتجه الى تقليد أساليب التراث، والتعصب له والتفاخر به على نحو من المبالغة المفرطة، وبحث أصوله، تعليما ونشرا وشرحا، أي تكرارا مشوها دون إضافة أو تطوير أو إعادة نظر في أساليبه ومضامينه . لذلك كانت الرجعة الى التراث حركة بدائية رجعية بأسلوبها، تقدمية بدوافعها كتعبير عن التحفز القومي لمواجهة التحديات الاستعمارية القديمة (التركية) ثم الجديدة (الأمبريالية الغربية) "(1). ومع بروز الحركات التحررية الوطنية، وتنامي الوعي الثقافي والسياسي أخذت النظرة الى التراث تتغير حيث أصبح تقويمه لا يخضع للظروف الزمنية والاجتماعية التي أنتجته بقدر خضوعه للظروف المعاصرة المختلفة التي تتشكل فيها هذه الحركة التراثية . وبذلك صار لكل طبقة اجتماعية تراثها المتميز الذي يتفق مع أيديولوجيتها . و"على قدر ما يختلف (حاضر) كل موقع طبقي عن (حاضر) الموقع الآخر، وعلى قدر ما تختلف (علاقة) كل منهما بالماضي عن (علاقة) الآخر به، يختلف التراث نفسه كذلك عند كل منهما، وبالصورة نفسها التي يرتسم بها (حاضر) كل

---

1 — حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية. دار الفارابي، بيروت. ط. 5. 1985، ج 1، ص. 8.

موقع طبقي وترتسم به (علاقته) بالماضي، بالصورة نفسها يرتسم التراث أيضا في المنظور الأيديولوجي لكل منهما. هكذا ينكشف أن التراث ليس واحدا. وإن التراث يتعدد، لأنه منظور إليه من الحاضر، والحاضر - كما رأينا - متعدد. ونحن نحس هنا - بالطبع - تعدد المنظور الأيديولوجي الطبقي للتراث، رغم أن التراث كواقع تاريخي، واحد "[1].

وانطلاقا من أن المثاقفة التراثية مرتبطة بالمنطلق الأيديولوجي أو الخلفية الفكرية والاجتماعية، فإن مفهوم التراث في ذاته يأخذ أبعادا وصورا مختلفة تماشيا مع أيديولوجية كل طبقة اجتماعية، الأمر الذي يجعل تحديد دلالة مصطلح التراث شيئا ضروريا تجنبا لاختلاط الأمور. فما هو التراث؟.

مفهوم التراث: على الرغم من أن تعريف كلمة التراث يبدو من الأمور البسيطة الواضحة التي لا تثير جدلا واسعا بين النقاد والمفكرين، إلا أن ذلك لم يمنع من وجود دلالات مختلفة للكلمة ومفاهيم متعددة للمصطلح. فقد جاء في المعاجم اللغوية أن "الورْث، والورِث، والإرْث، والوراث، والإراث، والتراث واحد "[2]، وأن التراث أصل التاء فيه واو. والواضح من الكلمات السابقة أنها تحمل دلالتين مختلفتين الأولى معنوية والثانية مادية. فالورث، والميراث والورث يكون في المال، والإرث في الحسب، والتراث تجمع بين المعنيين، حيث تدل على ماخلفه السلف من آثار مادية وروحية. وهي الدلالة التي تحملها كلمة "التراث" كمصطلح إذ تدل على النظم الثقافية والعادات والتقاليد التي انتقلت من جيل الى جيل آخر. وانطلاقا من هذا التحديد لمصطلح التراث راح النقاد والمفكرون يوضحون المراد من كلمة التراث. فالناقد الدكتور غالي شكري يرى أنه " جماع التاريخ المادي والمعنوي للأمة منذ أقدم العصور الى الآن. لذلك فهو أيضا أبعد مايكون عن التجانس، لأنه وثيق الارتباط بمتغيرات لا حصر لها من ظواهر الحياة المتنافرة والمنسجمة، الحية والجامدة، التي عرفتها مجتمعات ماقبل التاريخ وبقية العصور والبيئات البدوية والرعوية والقبلية والعشائرية والزراعية وغيرها "[3]. فمفهومه للتراث هو إسقاط لمفهوم الحضارة عليه، مما جعله يتسم بالعمومية والشمولية، حيث يعود ببدايته الى الحضارات القديمة كالفرعونية والفينيقية والبابلية وغيرها من الحضارات التي عرفتها تلك الأقطار التي سميت فيما بعد بالعربية، والتي يرى أنها لم تلق ما هو جديربها. ومن ثم فإن التراث عنده يمتد ليشمل كل ماخلفته الحضارة الإنسانية بشكل عام وإن كانت الحقيقة هي خلاف ذلك. فالعائد الى دراسات النقاد والمفكرين الذين حاولوا تحديد دلالة كلمة التراث يجد أن محور دراستهم لم يخرج عن التراث العربي الإسلامي، وأن ورود الحضارات الأخرى كان بقصد إقامة حوار مع هذا

---

1 - حسين مروة: النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، ص. 24.

2 - انظر، لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، لبنان، د. ت. مج 1، ص 907.

3 - د. غالي شكري: التراث والثورة، ص. 29.

التراث العربي إن لم نقل إنه كان يشكل هروبا من إشكاليته . وبالتالي فإن المقصود من مصطلح التراث عند أغلب المفكرين والنقاد باختلاف اتجاهاتهم الفكرية والأدبية هو التراث العربي الإسلامي بإضافة الصفتين الأخيرتين للكلمة تمييزا له أولا من التراث بإفراد الكلمة التي قد تمتد لتشمل التراث الإنساني عامة ، وثانيا من التراث العربي الذي يتخذ من الجنس العربي وحدوده منطلقا له ، وأخيرا التراث الإسلامي الذي يشمل تراث أمم أخرى غير عربية .

وعلى الرغم من أن هذه النظرة تتسم بالجزئية من ناحية لأنها تهمل التطور التاريخي للتراث وللحضارات الأخرى ، وبالتعميمية من ناحية ثانية لأنها لا تقتصر على فترة الازدهار التي عرفتها الحضارة العربية الإسلامية وحدها ، بل تمتد لتشمل كل المراحل الأخرى والعهود التي جاءت بعد الفتوحات الإسلامية وحتى الآن ، فإن هذا التراث كغيره يشكل تراكما ثقيلا لمزيج من القيم الجاهلية والقيم الإقطاعية ، والقيم الرأسمالية ، والقيم الثورية الاشتراكية ، وغيرها . الشيء الذي جعل بعض النقاد الواقعيين ينظرون الى هذا التراكم التراثي بمنظار خاص فيرون أن التراث كما يقول عباس الجراري : " ليس هو كل الماضي أو ما صدر عن الأجداد دون تحديد ، ولكنه الجانب المضيء منه الذي يكشف عن الظواهر الثقافية والحضارية التي وصلت على مر الأجيال عبر فترات تطورية كانت تتجذر فيها وتتجدد وتتغير بخصوبة وتلقائية متأثرة بما تعانق أو يعانقها من ظواهر ثقافية وحضارية أجنبية . وهو كذلك الجانب الذي يمثل أنماطا من وعي الإنسان العربي ومراحل من واقعه ووجوده الفردي والاجتماعي خلال التاريخ ، ويعبر عن الذات العربية وتجربتها ، ويعطيها مميزاتها ويذكر بوجودها ، ويبرز ملامح شخصيتها وأصالتها الذاتية ، ويحدد منظورها القومي الخاص . هو بهذا ملك للأمة وجزء من وجدانها ، به تستطيع التعرف الى التغيرات التي طرأت عليها والى الشروط التي يمكن أن تصنع فيهما تاريخها أو تستمر في صنعه "[1] . فالدكتور عباس الجراري يفرق بين الماضي والتراث ، ذلك أن الماضي يشمل كل ما وقع لأمة في تاريخها وحضارتها سواء كان ذلك سلبيا أو إيجابيا ، أما التراث عنده فهو الجزء المضيء من ذلك الماضي الذي يمثل الاستمرارية في الحاضر ويصلح بأن يكون جزءا منه . وهو ما يرفضه الدكتور غالي شكري الذي يذهب الى القول : " إنني لا أرى في التراث هو ما استطاع أن يقاوم الزمن ويصل الينا ، أو أنه الجانب المضيء من تاريخنا الحضاري . إن تراثنا هو كل تاريخنا الفكري بسلبياته وإيجابياته ، وما وصل الينا ليس كله مضيئا بل تتجاور فيه الظلمة والنور "[2] . والواقع أن الإشكالية تتمثل في هذا الجانب المضيء الذي يختلف تحديده من ناقد الى آخر باختلاف الرؤى ، وبالتالي فإن ما قد يعد عند ناقد مضيئا قد يكون عند ناقد آخر يمثل عكسه . فالسياق التاريخي هو الذي يتحكم في محتوى التراث

---

1 ـ د . عباس الجراري : (الأديب العربي بين الحرية والالتزام) . مجلة " الموقف الأدبي " ع . 9 ، 10 ، 1972 . ص . 40 .

2 ـ د . غالي شكري : التراث والثورة . ص . 123 .

وأهميته بالنسبة لعصرنا . والناقد المعاصر يستعين بالواقع في معرفة احتياجاته من التراث وبالجوانب التي يمكن أن تسهم في دفع الحياة الفكرية والاجتماعية نحو التقدم . ولعل هذا ما دفع الناقد محمد مندور الى القول بوجود نوعين من التراث " التراث الحي " الذى يعرفه بأنه التراث " الذى لا يزال حيا مؤثرا فينا وقادرا على التأثير في غيرنا من الشعوب ، لأنه يحتفظ بكل قيمته التي ستظل حية مادام على الأرض بشر لهم مشاعر البشر وأسلوب حياة وقدرة على تذوق الجمال . وتعتبر الآداب والفنون خير مثال لهذا التراث الحي في إنتاج كل أمة من أمم الأرض . ولذلك نرى كل أمة تحرص تلقائيا وبكافة الجهود الرسمية والأهلية والفردية على تجديد حياة هذا النوع من التراث باستمرار وذلك بإعادة طبعه وتيسير اقتنائه لكافة المواطنين بعد أن يكون الزمن قد قام بغربلته فاحتفظ بما يستحق البقاء منه ، وأنزل الآخر الى مرتبة الوثائق التاريخية التي تكون النوع الآخر من التراث"(1) ، وهو النوع الثاني الذى يسميه محمد مندور " التراث التاريخي " ، "وهو مجموع المؤلفات التي كانت لها قيمتها في عصرها والتي تعتبر من شواهد التاريخ ومعالم طريقه ، بل منها ما يعتبر لبنات هامة في الصرح الإنساني العام للحضارة والثقافة ، وإن يكن الزمن قد تخطاها لأنها من النوع الذى ينسخ حديثه قديمه ، وقد يقوم على أنقاضه كما هو الحال في الأبحاث العلمية والرياضية الخالصة ، أو من النوع الذى تتغير حقائقه بتغير مناهجه كما هو الحال في الكثير من أبحاث الفلسفة والأخلاق وعلم النفس والاجتماع والنقد الأدبي والفني ، أو من النوع الذى انتهت مناهج البحث الحديث الى اعتباره من مصادر العلم لا العلم نفسه كالمؤلفات التاريخية الضخمة في تراثنا العربي بحيث أصبحنا نعتبرها من مصادر التاريخ ولكنها ليست تاريخا بالمعنى العلمي الحديث لاستنادها الى منهج الرواية وجمع الأخبار دون منهج علمي في نقد تلك الروايات وتمحيصها ، واستخلاص الحقائق منها ، ثم لعدم أخذها بفلسفة تاريخية معينة تخضع كل هذه المادة الأولية لمفهوم تاريخي واضح قائم على استقصاء تجارب الماضي وأسبابها وأهدافها ودواعي الفشل والنجاح فيها ..."(2) . وعلى الرغم من طول النص فقد أوردته لتتضح لنا رؤية محمد مندور الى التراث وموقفه منه . إذ كما يبدو أن هذا التقسيم لا يفي بالغرض المطلوب من التراث ، ذلك أن تعريف النوعين يبقى نسبيا وغير دقيق فالأدب الذى يعده محمد مندور من التراث الحي المؤثر في حياتنا الراهنة نجد قسما كبيرا منه يدخل في عداد التراث التاريخي الذى يمكن أن تستفيد به فئة خاصة من المثقفين ، ولا يصلح أن يكون جزءا من زادنا الثقافي المعاصر لأنه كما يقول أحمد أمين: " لا يمثل الا أجياله ولا يمثل جيلنا وهو صورة للحياة الاجتماعية التي نشأ فيها وليس

---

1 ـ د . محمد مندور: (إحياء التراث) . مجلة "المجلة" ع 5 اغسطس 1961 ، ص 25 .

2 ـ م . ن ، ص . ن .

صورة لحياتنا "[1] . ولكن هذا لا يعني أن أحمد أمين ينكر أهمية وفائدة الأدب القديم، وإنما يقرر حقيقة وهي " أن فائدته كفائدة كل أدب كلاسيكي هو أدب أرستقراطي يعني به الخاصة من أهل الأدب لا العامة ، هو أدب لدراسة المتخصصين لا أدب للشعب عامة . يعني به من يدرس تاريخ الأدب كما يعنى المؤرخون بدراسة التاريخ "[2] .

وانطلاقا من ذلك اتجه قسم من النقاد الواقعيين في دراساتهم للأدب العربي إلى تقسيمه إلى قسمين : الأدب الرسمي ، والأدب الشعبي . وهو ما يذهب إليه الدكتور عبد الحميد يونس الذي يرى بأن " تراث أدبنا الرسمي بعيد عن حياتنا الحاضرة البعد كله ، وهو تراث طبقة اجتماعية لها رسومها وتقاليدها ، ويقع أغلبه في القرون الوسطى ويتصل جانب كبير منه (بالتطفل الاجتماعي) . فقد كان الأدباء وفيهم من يسمون بالفحول طائفة تدعو إلى السلطان وترفه عنه ، تمدح وتهجو وترثي وتحتفل بالمخاطب أو المخاطبين وتصدر ما تصدر من المنظوم والمنثور طلبا للجوائز والصلات "[3] . وكما هو واضح فإن هذا النوع من التراث الأدبي هو أقرب إلى " التراث التاريخي " منه إلى " التراث الحي " ، لذلك نجد عبد الحميد يونس يرفض مثل هذا النوع من الأدب لأنه يجعل طلبتنا تتقمصهم شخصيات أخرى غير شخصياتهم تعيش في بقعة أخرى وفي عصر آخر بعيدا عن واقعهم وظروفهم ، حتى أننا أصبحنا نقيس تجارب تلك الفئة المتعلمة بمقارنتها مع التجارب التراثية ، ومدى مطابقتها أو مشابهتها لها بدل الحكم عليها وسط ظروفها التاريخية الخاصة بها . وهو الشيء الذي لا يمكن تحقيقه كما يقول عبد الحميد يونس : " إلا إذا استبدلنا هذا التراث بتراث آخر أوثق اتصالا بالحياة المتطورة أبدا ، ووسعنا من مجاله بحيث يشتمل التراث غير الرسمي أيضا "[4] . وهذا الرأي أو الموقف سبق لسلامة موسى أن طرحه في كتابه " الأدب للشعب " ، حيث قسم الأدب العربي إلى قسمين : " الأدب الملوكي " ، و" الأدب الشعبي " ، فالأول " هو أدب التسلية للملوك والأمراء وهو أدب اللذة الجنسية السوية والشاذة ، وهو أدب المنازعات الحربية أو المناقشات الدينية "[5] . أما أدب الشعب فهو " الأدب الذي يكافح من أجل الحرية والاستقلال ، وهو أدب الإنسانية الذي يحمل همومها ويعبر عنها "[6] . وهناك فرق بين مفهوم " الأدب الشعبي " عند سلامة موسى وعبد الحميد يونس، ذلك أن هذا الأخير يقصد به " الأدب الذي تنتجه العامة بلغتها الشعبية غير الفصيحة . وهو ما يرفضه سلامة موسى والاتجاه الواقعي بصفة عامة .

إن هذا الرأي الأخير لا يعدم وجود رأي آخر مضاد له ، ولذلك برزت قضية التراث وأصبحت

---

1 ــ أحمد أمين : فيض الخاطر ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط4/1958 ، ج 1 ، ص. 163 .
2 ــ م . ن . ص . 164 .
3 ــ عبد الحميد يونس: (اللغة والحياة) ، مجلة "الآداب" ، ع. 5 ، مايو 1953 ، ص. 13 .
4 ــ م . ن . ص . 14 .
5 ــ سلامة موسى : الأدب للشعب ، ص . 57 .
6 ــ م . ن . ص . ن .

اليوم من القضايا المهمة التى تثير حساسية كبيرة، وتطرح علامات استفهام كثيرة. فلماذا تثار هذه القضية اليوم أكثر من أى وقت مضى ؟.

وقد تبدو القضية من الأمور العادية المرتبطة أصلا بالصراع بين القديم والجديد بيد ولكن المتمعن فى القضية يجد أسبابا أخرى كانت وراء إثارة القضية اليوم وجعلها مثارا للصراع. فالكل يعرف أن التراث العربى بمفهومه العام والشامل (السلبى والإيجابى) قد لعب دورا مهما فى مرحلة الاستعمار، وكان التمسك به جزءا من الثورة على مخططات الاستعمار الهادفة الى محو الشخصية العربية والقضاء على تراثها الفكرى والأدبى واللغوى. وكانت أغلب الثورات التحريرية التى خاضتها الشعوب العربية قد وظفت التراث ورموزه فى تعبئة الجماهير وحشدها للتصدى للاستعمار والثورة عليه. ولكن ماحدث بعد الاستقلال فى هذه البلدان أن الطبقة الكادحة التى عانت بالأمس القريب وضحت بالنفس والنفيس اعتلت السلطة فاتجهت مندفعة فى إصرار لتحقيق حياة أكثر إنسانية للمحرومين الذين يشكلون الغالبية العظمى التى عانت من ظلم الطبقة البورجوازية الرأسمالية، والإقطاعية الريفية وسياستهما المتحكمة فى الحياة العامة والتى تتخذ من بعض الجوانب التراثية وسيلة لفرض سيطرتها وإخضاع الطبقة الكادحة لرغباتها ومبتغاها. الشيء الذى جعل بعض تلك البلدان تعرف نوعا من الردة التراثية بعد استقلالها هروبا من التصور السلبى الذى كانت تقدمه الطبقة البورجوازية للتراث، والذى يتناقض مع طموحات الطبقة الصاعدة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ظنا منها أن "طريق العصرنة modernisation يتم بالتخلى عن الموروثات التقليدية والأخذ بالمؤسسات والقيم العصرية الغربية". وساعدها فى ذلك انحسار الموجة السلفية التى لم تكن مهيأة لمثل هذا الوضع الجديد، الى جانب فقد بعض عناصرها لامتيازاتهم التى كانت لهم فى فترة الاستعمار. وبالتالى اتخذت هذه الطبقة التى تحتمى بالتراث سياسة جديدة تجاه ما يسمى بالحداثة أو العصرنة مقسمة عملها كما يقول ناجى سفير[(1)] الى مرحلتين، الأولى "مرحلة تكيف أو مهادنة، والثانية "اتخاذ موقف الهجوم". ذلك أنها لاتستطيع بثقافتها التقليدية لحديثة "معارضة البرنامج الاجتماعى الرئيسى للحداثة، وهو برنامج التنمية"[(2)]. ولذلك حاولت امتصاص الصدمة دون أن تسبب لنفسها ولفكرها أذى، وأن تنتظر وقتا أفضل تستطيع فيه أن تكشف عن نفسها. وهكذا أخلى الميدان — الى حين — للحداثة أو للعصرنة حتى تؤدى دورها. وبما أن التنمية الاقتصادية لايمكن أن تتم بمعزل عن الجوانب الاجتماعية الأخرى، فإن القيم الثقافية الجديدة أخذت تنمو مؤثرة فى كل قطاعات الأنشطة الحياتية. وأمام هذا التطور الذى مس أكثر القطاعات بدأ تقييم

1 — انظر مد. أنيس الزمان، ود. أنور عبد الملك: الثقافة والفكر. تر. فؤاد كامل. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984، ص. 44.

2 — م. ن. ص. ن.

البرنامج التنموى والمشروع الثقافى من قبل الطبقة البورجوازية وحلفائها على أساس أنه يشكل عملية تشرو فرض للقيم الحضارية الغربية أو الأجنبية بصفة عامة التى لا تتماشى مع ظروفنا وطبيعتنا الخاصة . وبما أن الحداثيين وجدوا أنفسهم أمام مجتمعات غير مهيأة فكريا واجتماعيا لاستيعاب أحدث منجزات الفكر العلمى الثورى فى التغيير الاجتماعى . ذلك أن تلك المجتمعات فهمت المعاصرة على أساس أنها الوسائل المادية الحديثة من ثلاجة كهربائية وتلفزة وركوب أحدث السيارات ، وغير ذلك ، ولم تعرف أن "المعاصرة منهج فى التفكير"[1] وأمام هذا الوضع لم يستطع البرنامج التنموى الذى أخذت به معظم البلدان حديثة الاستقلال أن يحقق النتائج المرجوة . وأصيبت الجهود التنموية والعصرية بالفشل الذريع . لأن التصنيع والإصلاح الزراعى لم يقابلهما إعادة بناء الإنسان فبقي الوعي الثقافى لمعظم أفراد المجتمع متخلفا عن مستوى التطور المادى والسياسى والفكرى الذى عرفته تلك المجتمعات . وبذلك جاءت المرحلة الهجومية للتراث فأفرزت موجة تراثية سلفية عمت معظم البلدان النامية فى السبعينيات . واتسمت هذه المرحلة برؤيتها الجديدة التى لم تعد تبحث فى كيفية تلاؤم التراث مع العوامل الخارجية ومسايرته للحداثة أو العصرنة ، وانما أصبح همها صياغة إشكالية جديدة للتراث يستطيع النفاذ بها الى الخارج وفرض وجوده .

وهكذا انطلق الباحثون والمفكرون لمختلف الاتجاهات الفكرية والأدبية فى دراسة القضية والبحث عن أسبابها . وكانت النتيجة التى تم التوصل إليها أن القفز على التراث لا يمكن أبدا أن يحقق التنمية الشاملة ويضمن استمراريتها . ومن ثم اقتنع دعاة الحداثة أو العصرنة من واقع التطور الاجتماعى أن التقاليد كما يقول الدكتور توفيق سلوم : "ليست عامل إعاقة دوما وأبدا فبوسعها أحيانا أن تساعد فى البناء والعصرنة ، وأن الإطاحة بالأشكال التقليدية لا يضمن تطور مجتمع عصرى جديد قادر على الحياة ، وأن تدهور المؤسسات التقليدية كالأسرة ..قد يؤدى الى انتشار الفوضى والجريمة ، وأن العصرنة فى بعض البلدان مثل اليابان وانجلترا قد تمت بنجاح تحت راية الرموز التقليدية .."[2] . ولذلك أخذت إشكالية التراث مسارا آخر عند الواقعيين الثوريين بعد أن تبين لهم كما يقول الدكتور غالى شكرى : "أن رفض التراث مسلس إطلاقه ، عمل طفولي ، لا علاقة له بالثورة أو الفكر الثورى ، بل هو من أحد الجوانب انحرافا حقيقيا عن معنى الثورة والعمل الثورى . وكذلك الموقف الخجول أو المذعور من مناقشة التراث لأنه يترك الميدان خاليا للرجعية ويشد الاستسلام بتجاهل المعركة . إن الثوريين العرب مطالبون اليوم أكثر من أى وقت مضى بالدخول الشجاع فى معركة التراث ، لا لأنها مفروضة عليهم فحسب بل لأن الثورة العربية لا تستكمل مقومات وجودها بغير تراث يحميها ويغذى

---

1 ـ د . غالى شكرى : التراث والثورة ص. 11 .

2 ـ د . توفيق سلوم : نحو رؤية ماركسية للتراث العربى . دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط1 / 1978 . ص. 26 .

بقـاءها"[1]. ولم تقتصر هذه النظرة الجديدة الى التراث على النقاد والمفكرين الواقعيين العرب، فقد امتدت لتشمل أغلب الدراسات الأجنبية الخاصة بالمجتمع العربي. حيث" كانت مسألة المؤسسات التقليدية والقيم المتوارثة فى طليعة القضايا التى تغيرت جذريا كيفية تناولها في السوسيولوجيا الغربية التى تطورت عموما فى إطار مايعرف بنظرية العصرنة أو سوسيولوجيا التنمية"[2].

هذا جانب من الجوانب التى دفعت النقاد والمفكرين الواقعيين العرب الى العودة الى التراث ودراسته دراسة جديدة تتخذ من الواقع الراهن للمجتمع العربى منطلقا لها فى تقييم التراث وبحثه ليكون جزءا من الحياة الثقافية المعاصرة. وهناك جانب ثان لا يقل أهمية مما سبق ذكره، ويتمثل هذا الجانب كما يقول الدكتور توفيق سلوم: "فى التوجه العام على النطاق العالمى، نحو المحافظة على (الهوية الثقافية) و(الأصالة الحضارية).. فلحين من الزمن كان التطلع الى (عالم واحد) و(حضارة كونية شاملة) يطغى على الأذهان، ويلهم الكثيرين بغض النظر عن اختلاف مواقعهم الأيديولوجية، حتى وتناقضها. أما الآن فراحت تبرز، وعلى نحو متزايد، ضرورة الإبقاء على الأصالة الثقافية والحضارية، بحيث لا يتم التوحد الحضارى على حساب التنوع الثقافى.. وفى جو كهذا، تسود فيه الدعوة الى حوار الحضارات وتعايشها، بد لا من تذويب بعضها فى الآخر. وفى ظروف لم تعد فيه الحضارة الغربية تمثل بوصلة النجاة ومرفأ الأمان، يكون التوجه الى الماضى وتراثه أمرا طبيعيا على طريق إبراز الأصالة الحضارية والثقافية، لاسيما وأنه كان "للمجتمعات العربية حضارة مجيدة وماض عريق[3].

الى جانب هذين العاملين نجد عوامل أخرى كان لها دورها فى دفع النقاد والدارسين بصفة عامة الى خلق حوار مع التراث من خلال دراسته، وإن كان ذلك من وجهات نظر مختلفة يرتبط بعضها بمواقف بعض البلدان العربية التى تلجأ السلطة فيها الى التراث لدعم سلطتها الطبقية، ومجابهة الفكر الثورى التحررى — الذى أخذ ينمو فى مجتمعاتها — عن طريق توظيف بعض المسارمات وتأويل بعض النصوص التراثية مستعينة فى ذلك بما تملكه من ثروات مادية أحيانا وبالأمبريالية أحيانا أخرى. ويرتبط بعضها الآخر بالظروف العامة للمجتمع العربى الذى عرف خلال الستينيات وما بعدها ظواهر اجتماعية وسياسية وعسكرية كشفت عن عجز النظام السياسى لبعض البلدان العربية التى كانت تعد النموذج المحتذى للخروج من التخلف بأوجهه المختلفة، الى جانب مايتسم به المجتمع العربى من طوائف متباينة، وازدياد الصراع الصهيونى. كل ذلك فرض العودة الى التراث وإثارة المسألة

---

1 — د. غالى شكرى: التراث والثورة. ص. 23.
2 — د. توفيق سلوم: نحو رؤية ماركسية للتراث العربى. ص. 25.
3 — م. ن. ص. 32.

التراثية فى عالمنا العربي بعد أن سبقنا الى ذلك العالم الغربي بعدة قرون . وأمام تلك الإشكالية التراثية برز سؤال كبير عن الغاية من وراء طرح قضية التراث . لاسيما وأن التراث فى جوهره كما يقول الدكتور غالى شكرى :"ليس مجموعة من المسلمات أو البديهيات بل هو مجموعة من الإجابات على أسئلة طرحها الوجود على السلف ، ومجتمعنا المعاصر يعيش فى بحر من الأسئلة الجديدة والقديمة ، وانما نحن المعاصر الجديد بإنسانيتنا حقا هو الذى يستطيع أن يقدم جوابا على الأسئلة المطروحة أمامه سواء جاءت الأجوبة القديمة هامشا ضروريا أو لم تجىء على الإطلاق "[1]. وبالتالى فإن طرح قضية التراث ليس لذاتها ، فقيمة التراث أى كان نوعه ، وسواء كان تراثنا أو تراث غيرنا تكمن فى مدى تلبيته للاحتياجات الموضوعية للواقع الاجتماعى ودفعه نحو التقدم . ذلك أن التراث كما يقول الدكتور حسن حنفى : "ليس متحفا للأفكار نفخر بها وننظر اليها بإعجاب ، ونقف أماما فى انبهار ، وندعو العالم معنا للمشاهدة والسياحة الفكرية "[2]. كما أنه " ليس قضية فخر واعتزاز بالماضى ، بما تركه الأبناء والأجداد ، لأن الاعتزاز بالماضى إسقاط من الحاضر عليه بمعنى أنه تعويض عن قصور جيلنا بالهروب الى الماضى ، وتخل عن معارك العصر "[3]. فالتراث الذى لا يوفر الوشائج الروحية والثقافية والحضارية للأمة ، ولا يبعث فيها روح العمل والتعاون والاحساس بالمجتمع وقضاياه لا يستحق الدراسة ولا الإحياء أو الاهتمام . ولحسن الحظ فإن تراثنا الفكرى والأدبى غنى بهذه الجوانب الحية الصالحة بأن تكون جزءا من حياتنا الثقافية المعاصرة . ومن ثم فإن التعامل مع التراث وتوظيفه فى بلورة الخبرة الإنسانية يتوقف كما يقول حسين مروة : "على توفر الوضوح العلمى لدينا عن حقيقتين ، أولهما : حقيقة المحتوى الثورى لحركة التحرر الوطنى العربية فى حاضرها وفى آفاق تطورها المستقبلى . وثانيتهما : حقيقة الترابط الجوهرى بين ثورية هذا المحتوى وثورية الموقف من التراث "[4]. ومتى توفر هذا الجانب المعرفى أمكن لنا التمييز بين وجهين للتراث أحدهما نسبي يرتبط بالظروف التاريخية التى أوجدته وينتهى بانتهائها . وهذا النوع يستفاد به فى استنباط العبر والدروس . أما الوجه الثانى للتراث فهو الذى تتجاوز رؤيته السياق التاريخى لأنه يكشف عن الخبرة الإنسانية العامة التى تؤكدها الظروف الجديدة وتعبر عن حاجاتها اليها . وبالتالى يبقى المقياس أو المعيار الوحيد فى ذلك هو الواقع الراهن الذى يرفض أو يقبل هذا الجانب أو ذاك انطلاقا من حركة التاريخ والواقع اللذين يحددان موقفنا من التراث . وماذا نأخذ منه ؟ ومن أين نأخذ ؟ .

وانطلاقا من ذلك تبرز أهمية الاتصال بالتراث وقراءته قراءة جديدة بعيدة عن

---

1 ـ د . غالى شكرى : التراث والثورة ، ص. 24 .
2 ـ د . حسن حنفى : التراث والتجديد ، دار التنوير ، بيروت ، ط1/ 1981 ، ص11 .
3 ـ م . ن . ص . 23 .
4 ـ حسين مروة : النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية ، ص. 13 .

الإعجاب أو التملق أو الحذر وبحيدة عن الإضافات الا حتفالية التى تدعم المناخ المهيمن أكثر مما تخدم الوعي التاريخى . حينذاك يمكن للتراث أن يسهم فى تحقيق ما نطمح اليه وهو :

ـ دفع المجتمع الى السير خطوة جديدة فى سبيل التطور ، والخروج من التقليد الى التجديد والا بتكار ، فيتحول بذلك التراث الى قوة مبدعة فى حاضرنا دافعة بهذا الحاضر الى آفاق المستقبل .

ـ المساهمة فى إبراز شخصيتنا وتحقيق وجودنا فى العالم فنيا وفكريا وحضاريا .

ـ توحيد أمتنا والقضاء على التمايز الطبقى الا جتماعى الذى ينخر أسس مجتمعاتنا .

ـ إعادة الثقة فى مؤسساتنا التقليدية وتجديدها .

وبما أنى لا أحب منافسة المألوف عندنا فأضيف الى افتراضاته النظرية افتراضات أخرى تزيد من تشعب المناقشات وتصارع الآراء ، وتظهر مهارة المفكرين والكتاب فى عبقرية الصياغات بينما الواقع لم يتغير . ولا أرغب فى الدخول ضمن مزايدة شعاراتية عن العدالة الاجتماعية بينما التمايز الطبقى فى مجتمعاتنا هو الأساس ، ولا عن العدل والظلم سائد ، ولا عن الفضيلة والرذيلة هى مفتاح حياتنا الراهنة . لذلك فإنى أوجز أهمية التراث فى النقد الواقعى بالقول بأن التراث منطلق لا غنى عنه للسير الى الأمام لبناء صرح الثقافة العربية ، ولكن فى الوقت نفسه لا يمكن قبول الا ختناق داخل تراث واحد فالحياة حركة مستمرة ، وما وقع بالأمس لا يمكن أن يتكرر مرة أخرى بنفس الصورة والمستوى . فالتراث هو الشرارة الأولى التى توقد شعلة الحاضر لإنارة طريق المستقبل .

واذا كان التراث بمستوى هذه الأهمية والمكانة ، فلماذا تأخذ قضيته أبعادا أخرى فى المجتمع العربى ؟ .

إن الحقيقة التى تبدو لكثير من النقاد والدارسين تعود فى جوهرها الى الفراغ الكبير الذى عرفته الأقطار العربية " فى فترات التقهقر والا نحطاط حيث تعرض التراث لهزات بترت حلقاته ، بل كادت تقتلع جذوره الضاربة فى أعماق التاريخ وفى أعماق الإنسان والأرض . ومن أخطر هذه الهزات تفكك الأمة العربية وانقسامها والتدخل الأجنبى الذى فرض وجوده عليها ، وما نتج عن ذلك من انحيار وعام شتا الإنسان العربى وطبع فكره بالجمود والسكونية ، وجعله يعانى من الا نفصام وعدم التماسك والتجدد والا ستمرار ، وجرده من كل ما يجعله مؤشرا حضاريا فى وجدان الأمة . وقد كان الاستعمار أخطر تلك الهزات إذ عمل على تمزيق الروح القومية وتشتيت الشخصية الوطنية وتبديد ملامحها وتفتيت الوحدة . كما عمل على تجميد طاقاتنا الخلاقة وقتلها ومحو كل ما أبدعته أمتنا ، وإجبارنا على التقليد والنقل وتنمية روحهما

واستغلال الدين في تجميد العقول ، وعمل كذلك على تشويه تراثنا وإبراز الفاسد منه والترويج له "(1). ومن هنا وجد نقادنا وأدباؤنا ومفكرونا أنفسهم مع بداية النهضة الحديثة في حلقة مبتورة عن الحلقات الأخرى . فالثقافة العربية الحديثة التي يفترض فيها أن تكون تطويرا وامتدادا لثقافة العصر الذي سبقها لم تكن كذلك ، فحبل التواصل والتأثير انقطع بما يزيد عن سبعة قرون ، وبذلك لم يتم التفاعل التاريخي الجدلي بين الفكر العربي وتراثه من ناحية وتراث الإنسانية من ناحية أخرى ، فأقرب ثقافة إليه لا تمده بما يحتاجه من زاد ، ولا تخفف من معاناته وإحساساته تجاه الحضارة الغربية التي تفرض سيادتها عليه ، وتجاه تاريخه وتراثه الذي يعتبره عاجزا عن الاستمرار في الحياة ، ما دام غير قادر على مواجهة التحدي المسلط عليه ، والمساهمة في حل مشاكله .

ومع تطور معرفته بواقعه الاقتصادي والاجتماعي ، واطلاعه على ثقافات الأمم الأخرى وحضاراتها ازدادت معاناته واتخذت أشكالا مختلفة تهدف كلها في الظاهر — على الأقل — الى إخراج المجتمع العربي مما هو فيه والسير به نحو عالم يحدده كل منهم وفق وضعه الطبقي وتكوينه الثقافي ورؤيته الفلسفية للواقع الاجتماعي .

وانطلاقا من ذلك اتخذت نظرة النقاد والمفكرين تجاه التراث ثلاثة اتجاهات متباينة فمنهم من عاد الى التراث العربي القديم واعتبره السبيل الوحيد في إخراج الأمة العربية مما هو فيه ومنهم من اتجه نحو التراث الأجنبي المعاصر مبينا أنه مفتاح التقدم والخلاص من الواقع المزري رافضا بذلك التراث العربي القديم . ومنهم من راح يدعو الى المزاوجة بين الأصيل من تراثنا والصالح من تراث غيرنا وفق احتياجات الحياة المعاصرة .

فالنوع الأول ويمثله الاتجاه المحافظ ، وهو كما يقول الدكتور عباس الجراري : "يدعو الى الاقتصار على التراث العربي الإسلامي وحده ، والتمسك بروح السلف ، ويتحفظ تجاه ما يقدمه الغرب على أنه استعماري ، ويشك في صلاحيته ، بل يرفضه ويعتبره وبالا وخرابا "(2). وهذا النوع أو الاتجاه كما يرى الدكتور حسن حنفي يشكل ظاهرة اجتماعية أكثر منها ظاهرة فنية وفكرية . فأصحابه يهدفون من وراء ذلك الى الحفاظ على مصالحهم ومكاسبهم الخاصة ، ويكشف موقفهم هذا عن ظواهر مرضية اجتماعية حصرها الدكتور حسن حنفي في ثلاث نقاط هي : " النفاق والعجز ، والنرجسية ". ورغم إيجابيات هذا الاتجاه في مرحلة الاستعمار المتمثلة في الحفاظ على الشخصية القومية ومكوناتها النفسية واللغوية وما الى ذلك ، فإن سلبياته بعد استقلال بعض البلدان العربية أصبحت أكثر من إيجابياته . فالواقع العربي يكشف عن عجز المثقف التقليدي في مواجهة الاستبداد الذي تعيش فيه الجماهير العربية حيث تتسع

---

1 — د . عباس الجراري : (الأديب العربي بين الحرية والالتزام) . مجلة "الموقف الأدبي "، ع 9، 10/1972 ، ص 39 .

2 — م . ن . ص . ن .

3 — انظر . د . حسن حنفي : التراث والتجديد . ص 24 .

طاقاتها ، وتُسلب حرية التعبير منها ، وتفرض عليها قيود تجرها نحو التقهقر والا نحطاط، وتفشى الأمية والجهل ، والا عتماد على النقل والتقليد .

إن مفهوم التراث عند أصحاب هذا الاتجاه يكاد يقتصر على الجانب الديني والأخلاقي وبعض الكتابات الفنية التي تعكس هذين العنصرين وتمجدهما ، رغم أن مفهوم التراث أشمل وأوسع من ذلك فالحديث عن التراث كما يقول الدكتور حسن حنفي : " ليس حديثا عن الدين ، فالتراث حضارة ، والحضارة ناشئة بفعل الزمان والمكان . وكل ما في التراث ليس في الدين ، وكل ما في الدين ليس في التراث ، فقد ظهر التأليه والتجسيم والتشبيه في التراث ولم يظهر في الدين ، وظهر الجبر في التراث ولم يظهر في الدين ، فالتراث إن هو الا عطاء زماني أو مكاني يحمل في طياته كل شيء . . ومن ثم كانت أحكامنا على التراث بالرفض أو القبول أحكاما لا تمس الدين في كثير أو قليل ، وكان اختيارنا من التراث لا يؤدي الى تكفير أو تضليل في الدين ، فالدين ذاته أصبح تراثنا ، لأن الدين قد تمثلته جماعة وحولته الى ثقافة طبقا لمتطلبات العصر " [1]. واتسم هذا الاتجاه أو التيار بانشغاله أكثر من غيره بالتراث سواء من حيث إحياؤه أو استثماره ، أو من حيث المكانة التي يحتلها في المجتمع العربي وبخاصة لدى الطبقة البورجوازية الصغيرة . وهو يهدف الى إخضاع الحاضر للماضي باعتباره امتدادا له ، وكأن هذا الماضي ، أي التراث ، لا يعدو أن يكون مجموعة من التصورات والأفكار المقتطعة عن سياقها التاريخي والا جتماعي . وانطلاقا من ذلك طرح هذا الاتجاه رؤيته فيما سماه بعض الدارسين الواقعيين بـ" لمستقبل الماضي " [2]، حين يرى صورة " المستقبل " في تحقيق الماضي في الواقع وجعله أساس كل تغيير .

أما النوع أو التيار الثاني فينطلق من الإعجاب بالغرب ويرى تراثه كل شيء وأنه المنجى الوحيد فيدعو الى الا قتصار على تقليده في فكره وحضارته وفي الوسائل التي جعلته يتقوى وينتصر . وهو بدوره يرفض التراث المقابل ، أي التراث العربي ، لأنه لم يفض في رأيه الى غير التأخر والا نهيار " [3]. وأصحاب هذا الاتجاه لم يقفوا عند هذا الحد بل راح بعضهم يشكك في قدرة الإنسان العربي في الإبداع ، ويصفه بأوصاف لا تدل على انتمائهم لهذا المجتمع ولا على موضوعيتهم في دراسة التراث . فمثلا نجد أدونيس (علي أحمد سعيد) يتحدث عن العرب، فيصفهم بأنهم " شعب يرث أو يقتبس ، شعب ليس حيا في الحاضر ، وليس له مكان في المستقبل ، ذاته الحية ليست له ، إما أنها ضائعة فيما لم يعد موجودا ، وإما أنها ضائعة في ذوات أجنبية عنه " [4]. والقول لا يحتاج الى تعليق . وقريب من هذا الموقف ما ذهب إليه

---

1 ـ د . حسن حنفي : التراث والتجديد ، ص. 20 .
2 ـ انظر ، عبد الله العروي : الأيديولوجية العربية المعاصرة . تر محمد عيتاني . دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 / 1970 ، ص. 107 .
3 ـ د . عباس الجراري : (الأديب العربي بين الحرية والالتزام) . مجلة "الموقف الأدبي " ، ص. 39 .
4 ـ جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث . دار الشروق ، بيروت . د . ت ، ص. 73 .

الدكتور رجاء النقاش الذي رفض التراث العربي لأن طبيعته في نظره لاتساعدنا في بناء حاضر سليم له امتداد في مستقبل . وبالتالي فحاجتنا كما يقول الى: "حركات فكرية تخلصنا من هذا الماضي برفضه كفن ، والبناء على أساس جديد هو طبيعة الحياة التي نعيشها" (1). ذلك أن الماضي عند الدكتور رجاء النقاش لم يكن أولا "ذا علاقة بما كان يدور في مجتمعاتنا من المشاكل الإنسانية التي لابد أن توجد في أي بيئة بشرية مادام قد تهيأ للإنسان وجود اجتماعي" (2). وثانيا أن هذا الماضي في حقيقته لايمثل هذه الأقطار العربية لأن " الذين يتكلمون العربية مجموعة من الشعوب يختلف تكوينها التاريخي والجغرافي ، وبالتالي تكوينها النفسي اختلافا لابد أن يقام له وزن عند تحديد معنى الماضي . فإن الجزيرة العربية مثلا شيء آخر غير مصر أو الشام ، ومن هنا يجب أن نضع الفواصل بين ماضي مجتمع وماضي مجتمع آخر ، ووجود صفات مشتركة أو مصالح هنا وهناك لايبرر مطلقا أن نعمم مقومات مجتمع واحد على غيره من المجتمعات ، فالطابع الخاص لمجتمع ما يجب أن يوزن بميزان له أهميته كعنصر بارز يدخل في نشاط مجتمعه الفكري والفني ، وماضي الأدب العربي في المرحلة الأولى من مراحله يتعلق بالمجتمع العربي في شبه الجزيرة .. ومن هنا نستطيع أن نقول أن مصر مثلا قد اتخذت شكلا جديدا بعد الغزو العربي لاعلاقة له بماضيها على الإطلاق ، حيث توقف تاريخها القديم عن المسير في طريقه كتاريخ مصري خالص ، وتدخلت في تكوين غالبيته عناصر غير مصرية . فإذا أردنا أن نحدد الماضي الفكري لمصر تحديدا منطقيا سليما ترتضيه الحياة التي صنعته فهو هذا الماضي الذي بدأ مع بداية القرن العشرين" (3). فالدكتور رجاء النقاش بهذا الطرح لمفهوم التراث يجعل من التراث العربي تراثات بعدد الأقطار العربية . والتراث الواحد بعد ذلك قد يتشعب الى عدة قنوات طبقا للظروف الاجتماعية والاقتصادية التي عرفها كل قطر . وهو بذلك يريد الوصول الى رفض هذا التراث الذي ينسب للأمة العربية واستبداله بتراث آخر قد يكون غربيا ، أو فرعونيا ، أو غير ذلك . ومن ثم يجعل التراث العربي يفقد أهم خاصية يتسم بها وهي توحيد الأقطار العربية وجعلها تنصهر في بوتقة واحدة . وبذلك يقدم هذا المفهوم المساعدة للطوائف العربية على إحياء ماضيها المندثر الذي يكون عاملا في تشتيت الوحدة وتمزيقها فكريا وفنيا . خاصة وأن الجانب السياسي للواقع العربي كثيرا ما يساعد على ذلك . وإذا صح أن نظرة الدكتور رجاء النقاش كانت بعيدة عن العامل الديني واللغوي اللذين يستند إليهما التيار المحافظ أو السلفي . وهذه النظرة لاتختلف كثيرا عن نظرة المستشرقين الذين يرون في التراث العربي محاولة لاستيعاب تراث غيرهم من يونان وفرس وما الى ذلك .

---

1 — د . رجاء النقاش: (حول الأدب الديمقراطي ، الماضي المرفوض) . مجلة "الآداب" ، ع 11 نوفمبر 1953 ، ص 27 .

2 — م . ن . ص . ن .

3 — م . ن . ص . ن .

والرفض سمة اتسمت بها كتابات بعض النقاد الواقعيين ، وإن كانت المواقف والمرونة تختلف من ناقد الى آخر . فالدكتور لويس عوض مثلا لم يرفض التراث رفضا نهائيا مباشرا ، ولكنه رفض أن يكون هذا التراث الفنى والفكرى "سيدا من القبر على الأحياء"[1] فهو يرى أن دوره وتأثيره انتهيا بانتهاء الظروف التى أوجدته ، وأن الواقع يفرض على أدب كل أمة أن يسا ير نهضتها وأن يستمد موضوعاته من حياتها ويعبر عن قضاياها الراهنة .

والحقيقة أن الإشكالية التى طرحها الاتجاه الثانى لاتختلف فى شكلها عما طرحه الاتجاه الأول ، بحيث اذا أمعنا النظر فيما يقدمانه من حلول لاتخاذ موقف منها لوجدنا ضرورة رفض كلا الرأيين القائلين بالاقتصار على التراث الواحد دون التعرف على الواقع العربى واحتياجاته الموضوعية . نرفض الاتجاه الأول كما يقول الدكتور عباس الجرارى : "لأنه يقدس التراث العربى الاسلامى ويجمد عنده ولا يحاول التفتح على الثقافات العالمية ، بل يبالغ فيتكلف فى إرجاع المخترعات والمكتشفات والنظريات العلمية وحتى المذاهب والاتجاهات الأوربية فى الفكر والأدب الى أصول عربية "[2] . ولو فكر أصحاب هذا الاتجاه قليلا لوجدوا أن تراثنا الفكرى والأدبى قد شهد انفتاحا وتلاحما وتعايشا موضوعيا مع تراثات الأمم الأخرى ، وحتى مع الأفكار المضادة له ، والا كيف نتصور الحوار والجدل بين العروبة والشعوبية ، وبين الالحاد والإسلام ، وغير ذلك . والواضح أن الضغوط التى تعرض لها بعض المفكرين والأدباء فى ظل الدولة العربية تعود الى الممارسين للسياسة فى الحكم .

ونرفض الثانى "لأنه لاينظر الى تراث الإنسانية ، ولأنه يرتمى فى أحضان التراث الغربى ارتماء كليا ومطلقا ، وهو تراث مرتبط بوجود اجتماعي غير وجودنا وبواقع تاريخي غريب وسيفصلنا لامحالة عن قضايانا المصيرية والمشاكل النابعة من صميم مجتمعنا وسيسلبنا القدرة على مواجهتها كما سيسلبنا مقومات النضال فى المعركة التحررية التى لامناص من خوضها .."[3] .

وعلى الرغم من أن الاتجاه الثانى يعتمد المنهج العلمى فإن نظرته للتراث تتسم بالقصور لأنها لاتخرج عما سماه الدكتور محمد عابد الجابرى عن النظرة التى "تفسر التراث بالتراث"[4] ، بحيث اذا كان التيار السلفى أو المحافظ تتسم قراءته للتراث بإعادة صياغته وفق الرؤية التراثية ذاتها التى تفصله عن تاريخيته ، وتجعل منه صورة المستقبل بحيث يصير كما يقول الدكتور محمد عابد الجابرى : "النموذج الإنسانى وراءنا لا أمامنا وأن كل تقدم إنما هو فى جوهره تجسيد لأشباح الماضى ، وأن الحلم تأويل أقوال العارفين ، وأن العمل الإنسانى يعيد

1 — د . غالى شكرى : شعرنا الحديث الى أين ؟ . ص . 34 .
2 — د . عباس الجرارى : (الأديب العربى بين الحرية والالتزام) ، مجلة "الموقف الأدبى" ص . 40 .
3 — م . ن . ص . ن .
4 — د . محمد عابد الجابرى : نحن والتراث . ص . 18 .

ما كان ، لا يبدع مالم يكن .. "[1] فإن الاتجاه الثاني المتأثر بقراءات المستشرقين يقوم أيضا بتفسير التراث العربي الإسلامي وفق الثقافة الغربية وتراثها ، ومن ثم فإن كلا الاتجاهين أهمل أهم خاصية في التطور والتغير وهي معرفة الواقع ومكوناته العامة . ولو تم ذلك لعرف أصحاب هذا الاتجاه الأخير أن لكل أمة ظروفها وخصائصها ، وأن ماتعانيه الأمة العربية في واقعها الراهن غير ماتعانيه الأمم الأوربية المتقدمة . وبالتالي فإن هذه الفئة كما يقول الدكتور حسن حنفي : " على حق من حيث المبدأ وعلى خطأ من من حيث الواقع ، فتسرع بإعادة البناء والقديم مايزال قائما بعد ، تبني فوق بنيان متهدم قائم دون أن تكمل الهدم لتعيد البناء من جديد . وحياة الشعوب لاتتغير في لحظة ، ولربما يستغرق التغير أجيالا وأجيالا لو أردنا للتغيير أن يكون جذريا من الأساس وليس تغيرا سطحيا متسرعا "[2]. ولذلك وقع أنصار هذا الاتجاه في عدة مآخذ أبعد تهم عن الموضوعية .

ورفضنا للاتجاهين لايعني رفضا للتراث ، ذلك أننا لانرفضهما لاعتمادهما التراث ، بل لاقتصارهما على التراث الواحد والتعصب له وتقديسه ، مما يجعل نظرتهما لاتخرج عن التقليد والتبعية الناتجين عما سماه بعض النقاد بـ" عقدة النقص الحضارية " التي تدل على انعدام القدرة على التأصيل والتفكير وإعمال العقل بطريقة مبدعة وبناءة ، وهي ناتجة عن الشعور الحاد بالتخلف الحضاري .

أما التراث في حد ذاته وكمنطلق وحجر أساس فلا وجود لمن يرفضه اليوم . فقضية التراث في النقد والفكر المعاصرين لم تعد كما كانت في " زمن المراهقة الفكرية " في الخمسينيات والستينيات ، هل أنت مع أو ضد التراث ؟ وإن كان الرفض حتى في هذه المرحلة ليس للتراث ولكن لنوعية النظرة الى التراث . وعلى كل فإن الإشكالية أصبحت تتحدد من موقف الناقد تجاه التراث ومن الفلسفة الاجتماعية والفكرية التي ينبني عليها منهجه ورؤيته . وبالتالي فإن السؤال المطروح اليوم هو : " ماهي وجهة النظر التي نتبناها إزاء التراث ؟ " ومن خلال الإجابة يتضح الموقف الفكري والاجتماعي الذي يتحكم في الممارسة الإبداعية للأديب أو الناقد .

وانطلاقا من موقف الاتجاهين السابقين " الاتجاه السلفي القائم على تقديس الماضي كله لذاته " و" الاتجاه العدمي القائم على رفض الماضي كله لذاته أيضا . وكلاهما اتجاه قائم على خطأ "[3] لانعدام الرؤية الواقعية ، الشيء الذي يضعنا أمام منزلقين خطيرين فإما أن ننجرف بلا تحفظ في تيار الثقافات الوافدة فينفصل أدبنا عن جذوره ويغدو ظلالا هامشية لآداب الأمم الأخرى . وإما أن ننكمش على أنفسنا قانعين بما ورثناه فيفقد أدبنا عمقه الزمني

---

1 ـ عبد الله العروي : الأيديولوجية العربية المعاصرة ، ص. 21 .
2 ـ د . حسن حنفي : التراث والتجديد ، ص. 25 .
3 ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص. 436 .

وقدرته على استيعاب حياتنا المعاصرة . وأمام ذلك قد يبدو لبعضكم أنى أميل الى تفضيل الاتجاه الثالث الذى يدعو الى المزاوجة بين التراثين العربى والغربى ، والحقيقة غير ذلك فالاتجاه التوفيقى أو " التلفيقى " أو الانتقائى لا يختلف كثيرا عن الاتجاهين السابقين فهو من ناحية بعيد عن المنهج العلمى إذ يخضع لرغبات الفرد وميوله ، ومن ناحية أخرى فهو يهمل دور الواقع ويتجاهله ، ويحاول أن يفصل بين الشكل والمضمون ، حيث يرى أصحابه أنه لا مانع من استيراد التقنية الغربية الحديثة ولكنهم يرفضون ويحاربون مايسمونه استيرادا فكريا من الغرب ، وهم بذلك كما يقول الدكتور غالى شكرى : " ينسون أو يتناسون أن الالآت والماكينات والعقول الإلكترونية ليست مجرد تركيبة صماء من الحديد والصلب بل هى ثمرة (الفكر) والتراث الغربى ، والإنسانى عامة . واقتصارنا على قطف الثمرة دون معرفة عميقة بجذورها الفكرية والعقلية قد لا يحول بيننا وبين استهلاكها و(الاستمتاع) بها ، ولكنه الاستهلاك السطحى والمتعة العابرة "(1) . فهم يريدون " أن نستورد الثمرة دون البذرة ، أن نستورد العلم دون المنهج العلمى . إن الحصول على النتائج واستنكارنا الفعلى للمقدمات التى أدت اليها يجعل منا مجموعة شرهة من المستهلكين للحضارة لا مشاركين فيها "(2) . وبالتالى فإن تقدم المجتمع وتطوره لا يتم بإستنساخ مثال ذهني على واقعه وتفسيره داخله مهما كان نوع هذا المثال ومستواه . ذلك أن أي مثال هو وليد ظروف خاصة بمجتمع ما ، ومن ثم يمكن أن نسترشد به فى إدراك واقعنا ومعرفة مكوناته وطبيعته . وعلى ضوء هذا الإدراك نحدد إمكانات التغيير ووسائله وأهدافه . حينئذ يكون إدراكنا للواقع بهذا المنظور هو نفسه الذى يحدد موقفنا من التراث ، تراثنا وتراث غيرنا .

إن قيمة التراث ليس فى ذاته ، وإنما قيمته فى مقدار ما يمكن أن يحققه من اندماج بحركة الحاضر واتجاه صوب المستقبل . وبالتالى فإن دراسة هذا التراث ووعيه على نحو جديد ينبغى أن يتم على أساس من هذه الحقيقة التى تتخذ من الواقع الراهن قاعدة فكرية فى وعي جوهر طبيعة الماضى وفى تحديد الاتجاه الصحيح له فى حركة الحاضر كي يساهم فى بناء المستقبل . ولذلك فإن الإحياء الحقيقى للتراث يتأتى باستلهامه فيما يؤثر تأثيرا فاعلا فى نفوس أوسع رقعة جماهيرية قارئة وأمية على السواء . ولن يتم ذلك الا بتوفير شرطين أساسيين يرى الدكتور محمد عابد الجابرى أنهما من الخطوات الرئيسية التى تسمح للتراث المقروء بأن يكون معاصرا ، وهما :

أولا : الحرص " على جعل المقروء معاصرا لنفسه على صعيد الإشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الأيديولوجى .. بالنسبة لمحيطه الخاص " .

---

1 — د . غالى شكرى : التراث والثورة ، ص ، 37 .

2 — م . ن ، ص ، 38 .

ثانيا : الحرص على جعل " المقروء معاصرا لنا ، ولكن على صعيد الفهم والمعقولية . . بالنسبة لنا نحن . إن إضفاء المعقولية على المقروء من طرف القارئ معناه نقل المقروء الى مجال اهتمام القارئ ، الشيء الذي قد يسمح بتوظيفه من طرف هذا الأخير في إغناء ذاته أو حتى في إعادة بنائها "(1) . ولا شك أن تلك القراءة ينبغي أن تنظر الى التراث في مرحلة أولى كشيء مفصول عن ذاتية القارئ قبل أن تعود فتربطه بها ، لأن القراءة الموضوعية تتطلب فصل الذات عن الموضوع ، كي يتمكن القارئ من احتواء التراث واستيعابه ، بدلا من أن يكون هو المحتوى في التراث . ولعل تلك هي إشكالية قراءة التراث العربي الإسلامي في واقعنا المعاصر . فالنقد الذي يفترض فيه أن يكون واعيا بتراث المجتمع حارسا على ما فيه من قيم إيجابية تقدمية ، حريصا عليها متجها بها دائما نحو مزيد من التقدم والاستمرار ، نجده يعاني من ضبابية الرؤية ، الشيء الذي يجعله عاجزا عن الوصول الى النقلة الكيفية الضرورية للدخول في العصر والاشتراك في إنتاج تراث نقدي عالمي الآفاق ، وعلى مستوى من التحدي التاريخي . الأمر الذي يترتب عليه خطر جسيم ومخيف وهو خطر تهميش الفكر العربي في إنتاج المستقبل الإنساني .

ومما لا شك فيه أن محاولات النقاد والمفكرين الواقعيين في دراسة التراث العربي — رغم محدوديتها — تبقى في مصاف الدراسات الموضوعية التي يحاول أصحابها تجاوز المنطلقات التقليدية في فهم التراث ودراسته . وقد اتخذت قضية التراث عندهما اتجاهين : اتجاه طرح إشكالية قراءة التراث في الفكر العربي من حيث المنهج وعلاقته بالمضمون الأيديولوجي من ناحية ، وبالجانب التاريخي والحقل المعرفي من ناحية أخرى . وأبرز تلك المحاولات ماقدمه الدكتور غالي شكري في كتابه " التراث والثورة " ، وكذلك الدكتور طيب تيزيني في كتابه " من التراث الى الثورة ، حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي " ، حيث حاول كل منهما تقديم موقفه ورؤيته لإشكالية التراث من خلال طرحه لمواقف الاتجاهات الأخرى (السلفية ، التلفيقية ، المعاصرة ، . .) ، ومن ثم الخروج بنظرة جديدة أصيلة ومعاصرة في آن واحد . وهذا الاتجاه يقوم بعملية تهيئة الأرضية الفكرية الضرورية لدراسة التراث من حيث الوقوف عند التحليل العلمي الدقيق للتراث وكيفية الاستفادة منه .

أما الاتجاه الثاني فيرتكز على الجانب العملي حيث يتناول وجوها معينة من التراث وأبرز ما قدم في هذا المجال دراسة أدونيس الموسومة بـ" الثابت والمتحول . بحث في الاتباع والإبداع عند العرب " الذي درس فيها التراث الشعري العربي وقضية الصراع بين القديم والجديد . الى جانب الدراسة المهمة التي قدمها حسين مروة " النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية " ، وكذلك ما قدمه محمد عابد الجابري في كتابه " نحن والتراث " ، وغيرهم

---

1 — د . محمد عابد الجابري : نحن والتراث . ص . 16 .

من النقاد والدارسين الآخرين ، ويميل هذا الاتجاه الأخير الى الجمع بين التنظير والتطبيق فى آن واحد .

وهكذا يتفق أغلب النقاد والمفكرين الواقعيين على أن "المنهج المادى التاريخى هو وحده القادر على توفير الفهم الجدلى للعلاقة بين القديم والجديد ، وكشف العناصر التراثية التاريخية التى تحتفظ بحيويتها ولإمكانية التوارث والاستمرارية . حيث يذهب حسين مروة الى التمييز بين ما سماه "بالمادية المبتذلة" التى ترفض التراث وتنفى "العلاقة بين الوعي الماضى والوعي الحاضر"(1) . وبالتالى ترى أن لا حاجة الى هذا التراث ما دام الوعي هو انعكاس للوجود . وهو ما فنده ماركس وأنجلز اللذان رأيا أنه لا يمكن للفكر والثقافة أن يتطورا دون خلفية تراثية ينطلقان منها " فالناس يصنعون تاريخهم بأنفسهم ، ولكنهم لا يصنعونه على هواهم ، وانما فى ظروف لم يختاروها بأنفسهم ، وانما يجدونها ماثلة للعيان ، معطاة لهم وموروثة عن الماضى"(2) . فكل تطور ثقافي يستند فى إنجازه الإبداعى الى الثقافات التى سبقته ومنها يتخذ جزءا من مكوناته . وهو ما تذهب اليه المادية التاريخية التى تؤكد العلاقة الجدلية بين الماضى والحاضر، وترى أن التراث منطلق لا غنى عنه للسير الى الأمام . ذلك أن الماضى كما يقول محمود أمين العالم :" هو سندى وسلاحى لمشروعية حاضرى ، وبحسب معرفتى بحاضرى ، وموقفى من حاضرى ، تكون معرفتى وموقفى من الماضى ، ولست أقصد الحاضر الذى تعيشه أنت الآن ، وأعيشه أنا ، وانما أقصد كل حاضر، فكل لحظة من لحظات التاريخ الانسانى عامة والعربى خاصة ، هى ماض كان حاضرا وهى حاضر أصبح ماضيا"(3) . فالتراث عند محمود أمين العالم هو مجموعة من الإضافات والممارسات والمنجزات المادية والفكرية والثقافية والروحية التى تنتقل من الحاضر الى الماضى مع كل حاضر جديد ومواقف جديدة منه . وما نقدمه من قراءات لا يخرج عن ميدان الإضافات التراثية ، ولذلك يرى بأن "كل إضافة تراثية هى نفسها موقف من إضافة تراثية . . وهكذا الى غير حد"(4) . لأن حقيقة التراث كما يقول تحددها قراءتى له وموقفى منه وتوظيفى له رغم أسبقية وجوده واستقلاله عنى . ومن ثم يكون أى موقف من التراث هو فى أساسه منطلق من الحاضر أو الواقع الراهن ، حتى ولو كان ذلك الموقف موقفا هروبيا الى الماضى ذاته . والذى تمثله النزعة السلفية التى " تتخذ من العودة الى الأصول ومن الاستئناس بتراث الماضى ، معيارا أساسيا لتقييم الحاضر ومواجهته ، وصياغة المستقبل"(5) وفق هذا الماضى الذى تتصوره ساكنا

1 — حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ، ص. 422 .

2 — د . توفيق سلوم : نحو رؤية ماركسية للتراث العربى ، ص. 19 .

3 — محمود أمين العالم : الوعي والوعي الزائف فى الفكر العربى المعاصر . دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، 1986 ، ص. 222 .

4 — م . ن . ص . 223 .

5 — م . ن . ص . 237 .

جامدا قابلا للنقل والتطبيق فى الحاضر . ومن ثم يكون مقيا س الحاضر فى مفهومها هو الماضى، والعكس غير صحيح .

أما الاتجاه الواقعى بمنهجه المادى التاريخى فينطلق فى رؤيته للتراث من العلاقة الجدلية التى يفترض بأن تكون بين الماضى والحاضر من ناحية والحاضر والمستقبل من ناحية أخرى . أوكما يقول حسين مروة : " فى ضوء نظرته الجدلية الى علاقة الحاضر بالماضى ، والى العلاقة بين المعرفة المعاصرة بالتراث والمضمون الفكرى والاجتماعى الذى يحتويه التراث . هذه النظرة الجدلية ، . تعتمد على موضوعتين ، الأولى : كون معرفتنا بالتراث نتاج علم وأيديولوجية معاصرين . الثانية : كون هذه المعرفة ، رغم انطلاقها من منظور الحاضر ، علميا وأيديولوجيا ، لا تستوعب التراث الا فى ضوء (تاريخيته) ، أى فى ضوء حركته ضمن الزمن التاريخى الذى ينتمى اليه ، أو ـ بعبارة أكثر تدقيقا ـ لا تستوعبه الا من وجهة علاقته بالبنية الاجتماعية السابقة التى أنتجته ، وبالظروف التاريخية نفسها التى أنتجت بدورها ـ تلك البنية الاجتماعية مع مالها من خصائص العصر المعين والمجتمع المعين " (1) . فالاتجاه الواقعى اذ يستعين بالثقافة المعاصرة فى فهم التراث والتعامل معه لا يعنى ذلك اهمال السياق التاريخى للتراث وفرض المقاييس والمفاهيم الحديثة عليه ، وانما يتم ذلك وفق أسس محددة بحيث تكون الأدوات المعرفية المعاصرة وسائل مساعدة للوصول الى كشف علاقة التراث بواقعه التاريخى من ناحية وبواقعنا المعاصر من ناحية أخرى . وبالتالى فان الناقد الواقعى لا يقوم باخضاع نفسه وثقافته لواقع التراث أو لظروفه العامة والخاصة ، وانما ينطلق من الواقع الذى تنتج فيه المعرفة التراثية . ومن ثم فان قضية احياء التراث أو عصرنته تتخذ شكلا مغايرا لما يوجد عند الاتجاه السلفى الذى يزعم بأن معارف العصر كلها موجودة فى التراث ، وما على الباحث الا " تحديث " هذا التراث من خلال " تماثل مفاهيم الماضى مع مفاهيم الحاضر " (2) ، وانما يحمل الناقد والمفكر الواقعيين على بحث واعادة الاعتبار لكل " ما هو حى بالفعل من عناصر التراث ، لكي ندل على مكانه الواقعى والحقيقى من مسيرة التطور ، ولكى نرفع عنه الاضطهاد التاريخى الذى أصابه فى بعض ظروف الارهاب الفكرى الذى مارسته . . قوى رجعية مختلفة المقاصد والاتجاهات ، ثم لكي نجد فيه حلقة الصلة الضائعة أو المطموسة بين الحاضر والماضى " (3) .
وهذا لا يتم فى الاتجاه الواقعى الا من خلال دراسة التراث فى ضوء الصراع الفكرى والاجتماعى ، وذلك بالتركيز على ثلاثة جوانب أساسية يرى الدكتور توفيق سلوم أنها هى التى

---

1 ـ حسين مروة : النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية ، ج 1 ، ص 26 .
2 ـ م . ن . ص . ن .
3 ـ حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ، ص 434 .

تساعـد على كشف العلاقة الجدلية بين الواقع والتراث ، وهي :

" أولا : المنظور التاريخى العالمى ، أى تناول التراث من خلال موقعه فى الفكـر الإنسانى العالمـى . .

ثانيا : المنظور الجغرافى ، القومى ، أى تناول التراث من زاوية موقعه فى مجتمعه وعصره ، فى إطاره المكانى والزمانى ، فى البيئة القومية . .

ثالثا : المنظور الإستلهامى التحيوى ، تناول التراث فى ضوء هموم الحاضـره واستخدامه فى حل المشكلات القائمة اليوم . . " (1)

وهو مايراه أغلب النقاد والمفكرين الواقعيين المهتمين بالتراث وقضاياه الفكريـة والاجتماعية والثقافية ، وما إلى ذلك . بحيث إذا تم وضع التراث ضمن هذا الإطار المعرفـى أمكـن للباحـث الوصول الى كشف جوهر علاقات التراث بوضعه التاريخى والاجتماعى مـن ناحية وبالواقـع المعاصر وحركاته الفكرية الثورية من ناحية أخرى . ومن ثم يتـم اكتشـاف عناصـر الوحـدة التى تجمع بين الأبعاد التاريخيـة للتراث والأبعاد الجـديـدة للحياة المعاصـرة ، ويتم بذلك التلاقى والتفاعل بين ما سماه النقاد بالأصالة والمعاصـرة ، وهـى إحـدى إشكاليات النقد المعاصـر بصفة عامة والنقد الواقعى بصفة خاصة ، باعتبار الأصالـة تعنى عند كثير من النقـاد التراث ، أما المعاصرة فيفهـم منها الاستفادة من منجـزات العصر العلمية والفكرية وتوظيفها فى تغيير الواقـع الاجتماعى وتطويره نحـو الأفضل ، مما يوحـى بوجود صـراع بين القديم أى التراث والجـديد أي الثقافة المعاصرة ، الأمر الذى يجعـل الـوقـوف عند هذه القضيـة شيئـا ضروريـا .

<u>قضيـة الأصـالة والمعاصـرة فى النقد العربى</u> : إن الحديث عـن إشكالية الأصالة والمعاصرة فى النقد العربى وما طرحته من قضايا نقديـة وفكـرية ، يستلزم تحديد دلالـة هذيـن المصطلحين وأبعادهما الفكرية والنقدية ، لاسيما وأن المعاصرة LAContempraneité عرفت تداخلا كبيرا مع مصطلح الحداثة la modernité الشيء الذى نتج عنه تقسيم النقد العربى الى قسمين : النقد الحـديث ، والنقد المعاصر . فما هى الحداثة ؟ وما هى المعاصـرة؟ وما علاقتهما بالأصـالة؟ .

<u>مفهـوم الحداثـة والمعاصـرة</u> : يميل بعض النقاد والدارسين الى ربط مفهوم الحداثـة والمعاصرة بحركـة الزمان انطلاقا من تقسيم العصور التاريخية للأمم الى ثلاثة أقسام هى : العصر القديم ، والعصر الوسيط ، والعصر الحديث . وبالتالى أصبحت الحداثة أو المعاصرة تعنـى مخالفة الماضى القريب أو البعيد . ولا يخفى على الباحث ما فى هذه النظرة من قصور لارتباطها

---

1 ـ د . توفيق سلـوم : نحو رؤيـة ماركسية للتراث العربى .ص.91 .

بالأصول اللغوية التي تجعل من مصطلح "الحداثة" مرادفا لمعنى "الجدة"، ولذلك يكون "الحديث" يعني الانتساب الى العصر الحاضر أو القريب، وبخاصة الى الفترة التاريخية التي أعقبت العصر الوسيط .

وانطلاقا من ذلك كان النقد الحديث هو ذلك النقد الذى ظهر في العصر الحديث بداية من منتصف القرن التاسع عشر الى اليوم، سواء احتذى فيه أصحابه نهج النقد العربي القديم أو احتذوا فيه الاتجاهات الغربية الحديثة من رومانسية وسريالية وواقعية، وما الى ذلك، أو كانوا وسطا بين هذا وذاك . وبالمقابل نجد النقد المعاصر يطلق على الفترة التي نعيشها والتي تعود بدايتها الى أواخر نهاية الحرب العالمية الثانية حيث عرفت الحركة الفكرية والنقدية تطورا كبيرا مس أغلب المقاييس النقدية والخصائص العامة للأدب . ومن ثم يرى أصحاب هذا الاتجاه أن النقد الحديث لا يتغير بامتداد الزمن مهما تعددت عصور المستقبل، أما المعاصر فيدخل ضمن الحديث بعد مرور فترة زمنية عليه، بحيث يكون النقد الحديث أوسع وأشمل من النقد المعاصر، فكل معاصر حديث وليس كل حديث معاصرا، في الوقت الذى يذهب فيه قسم آخر من النقاد إلى عكس الصورة فيرى أن النقد المعاصر هو الذى ظهر في العصر الحديث، وبذلك يأخذ النقد الحديث عند هذا الاتجاه مكانة النقد المعاصر في الاتجاه الأول، ويكون هو النقد الذى يعكس قيم وخصائص العصر .

وعلى الرغم من وضوح المصطلحين واختلافهما في النقد الأجنبي فإنهما في النقد العربي يكادان يتفقان من حيث ارتباطهما بالعصر الحديث من الناحية الزمنية وصدورهما عن روح هذا العصر وخصائصه واتجاهاته ومذاهبه . فالحداثة كما يذهب أغلب النقاد هي تعبير عن استجابة الكاتب لقضايا عصره وطرقه في التذوق والتفكير والتعبير، وإن كان النقاد الواقعيون يذهبون الى التمييز بين الحداثة la modernité والحداثية le modernisme أو العصرية، التي يقصد بها تلك النزعة التي تهدف الى الخلاص من الماضي اللغوى والتراثي ومن أصول فن الكتابة الشعرية خاصة، وابتداع وسائل وأدوات تعبيرية جديدة مستحدثة لا تستند الى ما وضعه السابقون عليها . فأساسها الرفض والتمرد والتغيير، وهو ما نجده في كتابات كثير من الأدباء اللبنانيين الذين يتزعمهم أدونيس وسعيد عقل، وغيرهما من الحداثيين الذين فهموا الحداثة على أنها تمرد ورفض للتراث العربي بجوانبه المختلفة، فانساقوا بذلك مع التيارات العدمية والفوضوية والشعوبية . الشيء الذى جعل من الحداثية خصما للتراث وبديلا للقديم . وقد دفع ذلك ببعض النقاد الواقعيين الى استعمال "المعاصرة" بدلا من "الحداثة" لارتباط هذه الأخيرة بالاتجاه السلبي على الرغم من أن المعاصرة هي أكثر ارتباطا بحركة الزمن . وفي ذلك يقول الدكتور جابر

عصفور أن "ارتباط المعاصرة بالعصر، مجرد العصر، ينأى بالمصطلح عن اقترانه (روح العصر)، فيتحول المصطلح الى مجرد وعاء زمني "(1). ذلك أن "الحداثة فعل يقوم على الاختيار الواعي، المتجاوز، على عكس (المعاصرة) التي هي مجرد وجود في الزمن لا ينطوي على هذا النوع من الاختيار بالضرورة. ومعنى كون الشاعر معاصرا أنه يعيش في زماننا، يعاصرنا، وقد تكون المعاصرة حجابا بيننا وبينه، وقد تكون معاصرته بوجوده الجسدي فحسب، أو بترداد شعارات العصر، أو محاكاة ما يقع فيه أو حتى الادعاء. ولكن أن يختار هذا الشاعر موقفا جذريا في العصر، ومن العصر، وضد العصر، فإنه يحدث (حدثا) فيه ومنه وضده، على نحو يكون (إحداثه) فعلا من أفعال اختيار حداثته "(2).

وانطلاقا من ذلك رأى بعض النقاد أن " المعركة بين الحداثة والتراث معركة مصطنعة، المعركة الحقيقية هي بين الحداثة الأصيلة والحداثة المزورة. بين الحداثة التاريخية وبين الحداثة الهاربة من وجه التاريخ. بين الحداثة المؤسسة على الإيمان بحضارة الأمة وبين الحداثة المؤسسة على أن الأمة تحكمها قيم انحطاطية. بين الحداثة المؤمنة بالانفتاح والتفاعل الحضاري، وبين الحداثة الفوضوية الهائمة تحت أي فضاء إلا الفضاء العربي "(3). ومن ثم فإن الصراع في حقيقته يعود إلى هذا الخلط في استعمال المصطلحات والى عدم تحديد دلالاتها بدقة. فالمعاصرة التي نجدها عند قسم من النقاد تعني الوجود في العصر الحاضر، نجدها عند قسم آخر من النقاد تجمع بين البعد الزمني و البعد الفني والأيديولوجي. يقول الدكتور غالي شكري محددا المراد من كلمة المعاصرة بأنها " بل بجاز استلهام أحدث منجزات الفكر العلمي الثوري في التغيير الاجتماعي. المعاصرة منهج في التفكير.. ولن نكون معاصرين حقا بغير هذا المنهج القادر على تحويل مجتمعنا الفقير المتخلف المقهور الى مجتمع ديمقراطي متقدم "(4). ويوافقه في هذا المفهوم الدكتور طيب تيزيني الذي يرى أن معنى المعاصرة قد تغير فلم تعد تعني التوجه الى أوربا بمنجزاتها الصناعية والعلمية، وإنما أصبحت في ذلك المنظار القدرة الفعلية على استخدام الرؤية الأكثر علمية وثورية في تقصي الواقع العربي المعاصر في وضعه وفي آفاق تقدمه تقصيا لا يتوقف عند النقد، بل يطرح التجاوز الجدلي الثوري له من خلال اكتشاف البديل الجديد والعمل على إبداعه عبر نشاط سياسي علمي متآخ بصورة عميقة مع تمثل وفهم الإشكالات والعوامل والكوابح الموضوعية التي ترافق ذلك "(5). والواضح أن الدكتور غالي شكري وطيب تيزيني ينظرون

1 ـ د. جابر عصفور: (معنى الحداثة في الشعر المعاصر). مجلة " فصول "، م4. ع4 يوليو 1984. ص36.

2 ـ م. ن. ص. 37.

3 ـ جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص. 73.

4 ـ د. غالي شكري: التراث والثورة، ص. 11.

5 ـ د. طيب تيزيني: من التراث الى الثورة. دار ابن خلدون، بيروت، ط2/ 1978، ص. 116.

الى المعاصرة من حيث دلالتها على العصر الحاضر من الناحية الزمنية وعلى خصائصه العلمية والفكرية من الناحية الفنية والأيديولوجية . وهما بذلك يجمعان بين دلالتي المصطلحين المعاصرة والحداثة . بحيث تكون المعاصرة عندهما هي اجتماع المقياس الزمني مقياس خصائص العصر معا ، أي أن المعاصرة هي الحداثة نفسها . يقول الدكتور غالي شكري : " مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد .. مفهوم حضاري أولا ، هو تصور جديد تماما للكون والإنسان والمجتمع ، والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية . ولذلك فهي ثورة عالمية وإن قادتها حضارة الإنسان الغربي .. والحداثة ليست دعوى شبيهة بالعصرية ، فهذه الأخيرة دعوة شكلية سطحية تتعلق بمظاهر الأشياء .. فلا يكون الشاعر معاصرا بمجرد أن (يصف) الصاروخ أو التليفزيون ، أو عظمة الاشتراكية . مثل هذا الشاعر بالنسبة للمفهوم الحديث للشعر هو رجعي عظيم الرجعية ، لأن الحداثة تنفي (الوصف) من أدوات الشعر ، وتلغي الصاروخ والتليفزيون والاشتراكية كموضوعات للشعر . الشعر الحديث (موقف) من الكون كله ، ولهذا كان موضوعه الوحيد (وضع الإنسان في هذا الوجود) ، ولهذا أيضا كانت أداته الوحيدة هي (الرؤيا) التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد "[1] . واقتران المعاصرة بالبعد الزمني وروح العصر يجعلهما مرتبطة بالحداثة إن لم نقل ترادفها رغم ماتتسم به الحداثة من تجاوز للحاضر نحو المستقبل . ذلك أننا كما يقول الدكتور محمد برادة لا يمكن : "أن نعطي للحداثة في العالم الثالث المفهوم نفسه الذي اكتسبه في مساره التاريخي الغربي ، أي بوصفه الصيغة التي ترسم البنيات الجديدة والتاريخ الاجتماعي وحركات الفكر والإبداع النافية والمناهضة للتغيرات التي حملتها العصرية . وعلى نقيض ذلك يتخذ مفهوم الحداثة في بلدان العالم الثالث والعالم العربي صيغة لطمس التأخر التاريخي والاستلاب الحداثي وسط ركام (بلاغات) الحداثة وأسطوريتها السحرية"[2] . فالحداثة عندنا مرتبطة أساسا بالحضارة الغربية ، أو بمعنى آخر ، وجودها مشروط بوجود سابق للحداثة الغربية . وهو الوضع نفسه الذي يعرفه مصطلح المعاصرة ، وإن كان ذلك بدرجة تقل نوعا ما عن الحداثة التي هي في جوهرها ترفض التقليد وتنكره . لذلك نجد النقاد الواقعيين غالبا ما يقفون عند المعنى البسيط للحداثة . فالدكتور عبد الله الركيبي مثلا يرى أن " الحداثة الذي نقصدها في النثر تعني أن هناك جديدا في الموضوعات وفي الأساليب والأشكال الأدبية ، أو بتعبير آخر تعني الجديد في الصياغة والشكل "[3] . وهو مايخالفه فيه الدكتور محمد مصايف الذي يرى " أن الحداثة أوسع من هذا المفهوم وأعمق ، فهي في نظرنا لا تنحصر في الشكل والمضمون بل تمتد الى الموقف

---

1 ـ د . غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، ص . 114 .

2 ـ د . محمد برادة : (اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة) . مجلة " فصول " ، م 4 ، ع 3 . ابريل 1984 ، ص . 16 .

3 ـ د . عبد الله الركيبي : النثر الجزائري الحديث ، ص . 7 .

والظـرة "[1]. وهو بذلك يلتقى مع ماذهب اليه الدكتور غالى شكرى فى تحـديده لمفهوم الحداثة وكذلك محمد بنيس الذى يرى " بأن الحـداثة ليست اختيارا قوليا ، يطأ العبارة وينتهى عند ملفوظها ، بل هو نمط حياة ، وتصـور مجتمع ، و ثقافة تقنية تكتسح الإنسان والطبيعة "[2]. الأمـر الذى يـؤكـد ارتباط دلالة الحداثة بحداثـة الحياة نفسها ، وهو الشيء الذى يجعل مـن الحداثة كما يقول محمد بنيس " حدا ثات " ، لاسيما وأنها ترتبط فى هذا العصر بالتصـور الغربى لها .

وعلى كل فإن مصطلح الحـداثة يلتقى فى دلالته مع صيغة الا سم أو الصفة المستعملـة فى التراث العربى حيث كان استعمال " الحديث ، والمحدث ، والمحدثين " للدلالة على الصراع بيـن القدماء والمحدثين ، ذلك الصراع الذى عرفته الحياة الأدبية والفكرية فى القرن الثانى للهجرة . فقد كان " المحدث " يقابل " البدعة " ، والحديث يقابل القديم . وهكذا فالأساس فى الدلالة التى تعنى الابداع والجـديد ومخالفـة المألوف . أما الحداثة كمصـدر فاصطلاح معاصر يعـود فى جوهره الى التأثـر بالثقافة الغربية وتياراتها الفكرية والأدبية . لذلك لا نستغرب من وجود بعض من يحـذرنا منها ، ومن تبنى مصطلحات لم تقم بإنتاجها ولم يطرحها واقعنا ، فهى وليدة واقع يختلـف فى كثير من عنا صره عن واقعنا . ولعل ذلك يعد من الأسباب التى ساهمت فـى إعطاء صـورة متذبذبة للحـداثة ، وفى اتخاذ مواقف متباينـة ومتعارضة إزاءها . الأمر الذى جعل الحـداثة فى نظر النقاد العرب حد اثتين : الحداثة بمعناها الإيجابى التى تصدر عـن استجابة الأديب لقضايا عصره ومجتمعـه ، ومعايشة واقعـه بكل أبعاده ، والتعبير عنه بصدق مستلهما فى ذلك التراث كأساس لعملية بناء المجتمع وتغييره . والحداثة بمعناها السلبى ، أو ما سماه بعض النقاد بـ " الحداثية " التى هي تعبير عن رفض وتمرد على الماضى وتراثه ، وعلـى الواقع ومقدساته وظروفه . ترفض الماضى والحاضر وزعم أنها تتجـه صوب المستقبل . وهـو الشيء الذى لا يمكـن حدوثه ، لأن إحـداث أى فعل لابد أن يرتبـطـ على الأقـــل باستيعـاب الواقـع الراهـن بوصفـه منطلقا للمـوقف الجـديد . كما أن النوع الأول مـن الحداثة نفسها تختلف مواقف النقاد تجاهـها ، فمنهم من يحصر التجـديد فى المدلولات أو المضامين دون القوالب الصياغية ، ومنهم من يرى فى الحـداثة ثورة على الشكل والمضمـون معا . باعتبارهما يشكلان وحـدة متكاملـة . وهناك من ينظر اليها بوصفها مصطلحا غربيا ينبغى النظـر اليه من خلال بعده المعرفى والنقدى ، حيث يذهب صالح جواد الطعمة الـى القول بأن " الحداثة الغربية فى جوهرها تعكس معارضة جدلية ، ثلاثية الأبعاد : معارضة

---

1 ـ د . محمد مصايف : النثر الجزائرى الحـديث ، ص. 113 .

2 ـ محمد بنيس : حـداثة السؤال . المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 / 1985 ، ص. 131 .

التـراث ، ومعارضة للثقافة البورجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية ، وتصورها لفكـرة التقـدم، ومعارضة لذاتها ، كتقليد ، أو شكل من أشكال السلطة والهيمنة ، أى أنها لا تمثل انفصالا عـن الماضى ، ورفضا لمقاييسه الثابتة ، أو ثورة على القيم البورجوازية السائدة فحسب ، بل تمثل ثورة دائمة أبدية في تطلعها المستمر الى قيم جديدة ، وأشكال أو أساليب تعبيرية جديـدة ، ومعضلتها تتجسـد كما يقول (هاو)[1] فى أن عليها أن تكافـح دائما ، ولكن بدون أن تنتصـر تماما ، بل عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصـر ، إذ أن انتصارها معناه أن تفقد سمة الحداثـة وذلك بتكوين أسلـوب أو تقليد ثابت لها ، تلتـزم به وتسير عليه "[2] . ومن ثم فإن الحداثة بهـذا المفهـوم تلتقى مع "الحداثية" التى هى ليست منهجـا أو مدرسة أدبية لها فلسفتها ورؤيتهـا وأسسها النقدية ، وإنما هى موقف أو سلوك هروبي يكشف عن عجـز الأديب فى مواجهـة الواقع ، وإحساسه بالاغـتراب والوحـدة والمعاناة الداخلية . ولذلك فإنه من الطبيعى أن نجـد من النقاد من يرفض هذه الحداثية وينكـرها باعتبارهـا تهمل علاقة الذات بالواقـع الموضوعى ، وترفض الارتباط بأى موقف كان . فالدكتور شكرى محمد عياد يرى أن الحداثة" ليست وصفا زمنيا فقط ، ولكنها . . وصف فني قبل أن يكـون زمنيا ، إنه يطلق على كل المذاهـب الفنية التى نشأت على آثار الانحلالية كمذهب الرمزية والمستقبلية والتعبيريـة والسوياليـة الخ . ويشيـر الى أنواع من التكنيك الفنى التى استخدمتها هذه المذاهب كتيار الوعي . . وتراسل الحواس ، وتفتيت الصورة فى الشعـر . . "[3] . ولذلك يرفضها لاقترانها بالحضـارة الغربية ولأن مستعمليها لا يميزون بين ما هو إيجابي فيها وبين ما هو سلبي . فقد اتجه إليهـا أصحاب المدرسة الحديثة فى النقد العربى وأخذوا منها كل شيء جديد ظنا منهم أنه يمثل الفكر الراقى والحضارة المتقدمة ولم ينظروا اليها فى سياقها التاريخى ، وبذلك استسهلوا التقليد والمحاكاة دون الالتفات إلى تناقضات تلك الحضارة ولا إلى واقعهم الذى يتسم بخصائص تميزه عن واقع الأمم الأخرى . لذلك كثيرا ما نجد هؤلاء الأدباء والنقاد يتراجعون عـن مواقفهم النقدية بعد أن تتكشف لهم الصورة الحقيقية للحضارة الغربية التى ولعوا بها ، وبالتالى يعودون الى تراث مجتمعـهم يستلهمونه ويضيفون إليـه ويبنون عليه .

وانطلاقا من ذلك رأى الدكتور شكرى محمد عياد أن الحداثة والواقعية شيئان متضادان بحيث " لا يمكـن الجمع بين الواقعية الاشتراكية والحداثة الا بالتوسع فى مفهوم الواقعية أو بطرحها جملة ، أما التوسع فيها فعلى نحو ما فعل روجيه جارودى الذى يرى أن الواقعيـة

---

1 ـ ارفنج هاو irving mowe ناقد أمريكى له كتاب The Decline of the new. New york .§1970.

2 ـ صالح جواد الطعمة : (الشاعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة) . مجلة" فصول "، م 4 ع4 ، يوليو 1984 ، ص14 .

3 ـ د . شكرى محمد عياد : الأدب فى عالم متغير ، ص 123 .

تعنى (أن يكون الفن مستندا الى واقع متميز ومستقل عنه) وبناء على ذلك لا يوجد أبدا أى فن غير واقعي) . وأما طرح الواقعية فعلى نحو ما فعل فيشر الذى آثر استعمال اصطلاح الفن الاشتراكى على (الواقعية الاشتراكية) لأن المصطلح الأول يدل على موقف لا على أسلوب ويؤكد النظرة الاشتراكية لا المنهج الواقعى "(1). والواضح أن الدكتور شكرى محمد عياد يفهم الحداثة بمعنى الحداثية التى سبق وأن تحدث عن أيديولوجيتها جورج لوكاتش فى كتابه " معنى الواقعية المعاصرة "(2)، حيث رأى أنها تتسم بعدة خصائص حصرها فى النقاط التالية وهى : توهين الواقع وتذويب أو تحليل الشخصية ، والإصرار على إظهار الطبيعة الحيوانية للإنسان ، وتمجيد الأمراض العقلية والنفسية وما تؤدى اليه من حالات الانحراف أو البلاهة أو الغباء ، وأخيرا الموقف المعادى للإنسانية صراحة . وهى بذلك ترفض من قبل الواقعية . أما الحداثة التى تنطلق من الواقع وتستفيد من التراث ، وتنهج من الأفق الحضارى القومى ومحيطه مستهدفة إعادة صياغة تكوين الانسان العربى ليكون انسان المستقبل ، فلا أظن أنها تضاد الواقعية الاشتراكية ، لاسيما وأن أغلب النقاد الواقعيين ينظرون الى الحداثة باعتبارها ترادف التجديد والمعاصرة والابداع والتقدم والتطور وما الى ذلك . وهى تمثل فى الوقت نفسه نقيض مصطلحات القدم والماضى والتراث والتقليد والركود والثبات وغيرها . وبالتالى فإن قضية الحداثة كما يقول شكرى محمد عياد : " ليست قضية تطمح يتبعه طابع ، ولكنها قضية صراع بين قيم موروثة وقيم مكتسبة ، بين أنماط من الحياة قديمة وأخرى جديدة ، بين قوى نزاعة الى التغيير وقوى نزاعة الى الثبوت "(3). ولا شك أن هذه المقولة تعد من مقولات الواقعية الاشتراكية التى تهدف الى تغيير الواقع انطلاقا من تغيير نظمه الاجتماعية والاقتصادية . ولذلك فإن رؤية الواقعية الاشتراكية للواقع هى رؤية حديثة تعتمد التصوير الصادق للحياة فى تطورها الثورى . فهى كما يقول نبيل سليمان : " قفزة خارج المفاهيم وتغيير فى نظام الأشياء ، وفى نظام النظر إليها "(4). لذلك فإن محاولات بعض النقاد فى حصر سمات الحداثة ومميزاتها لا تخرج فى حقيقتها عما ذكره جورج لوكاتش . فقد حدد حسام الخطيب بعض هذه السمات فى : " الرؤيا ، الصدق ، الرفض ، التأكيد على الذات والعالم الداخلى ، الإحساس بإشكالية المصير الانسانى ، الغموض ، الخ . . "(5). والواضح أن هذه العناصر أو الخصائص المميزة للحداثة يختلف مفهومها من ناقد الى آخر . فالرؤيا " عند الدكتور غالى شكرى مثلا تعد من أعظم منجزات الشعر الحديث ، رغم أنها تتخذ أشكالا متباينة ومتنوعة ، فقد تكون رؤيا أوربية وقد تكون رؤيا العالم الثالث ، وقد تكون رؤيا عربية ، وربما

---

1 ـــ د . شكرى محمد عياد : الأدب فى عالم متغير ، ص. 130 .

2 ـــ انظر . جورج لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة ، ص. 38 .

3 ـــ د . شكرى محمد عياد : الأدب فى عالم متغير ، ص. 18 .

4 ـــ نبيل سليمان : مساهمة فى نقد النقد الأدبى ، ص. 20 .

5 ـــ انظر . د . حسام الخطيب : ملامح فى الأدب والثقافة واللغة . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، دمشق . 1977 ، ص. 13 .

كانت رؤيا عدمية أو ثورية أو بين بين حسب (نظام العلاقات الداخلية) فى العمل الفنى أو العمل النقدى . إنها البناء الحديث والروح الحديثة دون أية تجسيدات يمليها الطابع البيئي أو الأيديولوجي أو النوع الأدبى أو الشخصى"(1). وهى بذلك تحاول أن تقدم رؤية متكاملة للواقع وللحياة انطلاقا من تكامل التيارات الفكرية المختلفة وليس من المفهوم الذى يستند الى تيار واحد باعتباره هو التيار الصحيح بالأمس أو اليوم . ذلك أن "الرؤيا" كما يرى الدكتور غالى شكرى "بما أنها مقولة عالمية لاتحتكرها جغرافيا الغرب ، فإنها أيضا مقولة شاملة لا تحتكرها إحدى الطبقات . وكما أنها مقولة عامة لمختلف الفنون لا يتخصص فيها نوع أدبي معين ، فإنها كذلك تتسع للإبداع الفنى والنقد الخلاق على السواء"(2). وانطلاقا من نظرته الواقعية الإنسانية حاول تحديد بعض المنطلقات الفكرية لما سماه "بالرؤيا" فى النقد العربى وأدبه ، فرأى أنها تهدف الى :

- "ترسيخ الهوية القومية العربية فى مواجهة البحث عن الذات الإقليمية .
- ترسيخ التفاعل الحضارى مع مقومات العصر انطلاقا من أرضية تراثية ثابتة .
- ترسيخ مفهوم الحرية كإطار شامل لا نعتاق الإنسان والأرض من قيود التخريب والاغتراب والسلب والاستلاب"(3).

وهو فى ذلك يستند إلى ما وصل إليه التطور الحضارى فى العالم والى التراث الإنسانى عامة ، لأنه يرى بأننا شركاء فى هذه الحضارة الحديثة ، ومن ثم ينبغى علينا استيعابها والمساهمة فى إنجازاتها بالإضافة إليها . وهو مايخالفه فيه الدكتور شكرى محمد عياد(4) الذى يرى أن منطلق رؤية أي أديب مقيد بطابع الحضارة التى ينتمى إليها ، فهى التى تؤثر فيه ويتأثر بها ، وإن كان طموح الأديب لايتوقف عندها ، فهو دائما يحاول استشراف المطلق والاستفادة بما وصلت اليه الحضارة البشرية جمعاء .

إن "الرؤيا" هى الأساس فى تحديد موقف الأديب أو الناقد تجاه الواقع وقضاياه وتجاه التراث وإشكالياته . فهى كما يقول جلال فاروق الشريف : " جوهر موقف الشاعر من العالم كإنسان فنان . وبمقدار ما تتوافر لديه هذه الرؤية وتتكامل فى فنه يرتفع الشاعر ليعبر عن الإنسان المعاصر أي الإنسان فى هو وطه التاريخية الراهنة . والتفسير الإجتماعى وحده هو الذى يكشف عن هذه المعاصرة ، أى عن مدى صلة الظاهرة الشعرية ككل بمجمل الشرط التاريخى . وفى ضوء هذا التفسير يمكن معرفة فى أي اتجاه من اتجاهات

1 ـ د . غالى شكرى : سوسيولوجيا النقد العربى الحديث ، ص 184 .
2 ـ م . ن . ص . 183 .
3 ـ م . ن . ص . 240 .
4 ـ انظر ، د . شكرى محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1978 ، ص 4 .

العصر يقف الشاعر وتقف معه رؤيته للعالم"[1]. ومتى كانت الرؤية صادقة ومعبرة عن هموم المرحلة المعيشة إنسانيا وقوميا وفرديا أدت الى موقف الرفض لكل ما هو قائم اجتماعيا وسياسيا بسبب إحساس الأديب بالاستلاب وعقدة النقص الحضارية الناتجين عن عدم المساهمة فى صنع الحضارة، والبعد عن المشاركة الفعالة فى الانتاج، وبالتالى يلجأ إلى البحث عن الذات والتركيز على العالم الداخلى للإنسان. وبذلك تلتقى الحداثة مع الأصالة. ويكون الفن الأصيل هو الذى ينبع من صميم صاحبه بعيدا عن استعارة أثواب الآخرين. وهذا لا يعنى رفض الاستفادة من تجارب الشعوب فى آدابها، وانما يعنى" إقامة علاقة جدلية بين المشاعر الذاتية والهموم الاجتماعية من جهة وبين الهموم القومية والهموم الإنسانية من جهة أخرى"[2].

وعلى كل فإن هذه الخصائص التى تتسم بها الحداثة لا نجدها فى كل الأعمال الأدبية أو النقدية الموسومة بالحديثة عند الغربيين. فالسريالية والوجودية والدادية وغيرها من الحركات والاتجاهات الأدبية الفردية المتطرفة التى اتسم أدبها بخصائص الحداثة لم تستطع مسايرة الحركة التاريخية وتستوعبها الجماهير، وبالتالى سمحت للاتجاهات الأدبية الأخرى وفى مقدمتها الواقعية الاشتراكية من تطوير رؤيتها الفنية للواقع وفق التطور الحديث الذى عرفته الحركة الأدبية فى العالم. ذلك أن الواقعية الاشتراكية كما يقول الدكتور شكرى محمد عياد ترى "أن القول بأن الإنسان ابن عصره يغفل حقيقة هامة، وهى أن إنسان العصر، كالعصر نفسه، يرث الكثير من العصور السابقة كما أن القول بأن الإنسان ابن بيئته، يغفل حقيقة هامة أخرى، وهى أن بين البيئة الواحدة وسائر البيئات اتصالا واشتراكا وتفاعلا، يجعل فهم بيئة معينة ناقصا أشد النقص اذا هو لم يحسب حسابا لعوامل التغيير التى تلحقها، فى كثير من الأحيان، بتأثير بيئات أخرى مختلفة فى خصائصها أشد الاختلاف"[3]. فالرؤية ينبغى أن تكون شاملة متكاملة حتى يمكن الوصول الى الحقيقة الواقعية ومعرفة العناصر المتحكمة فيها.

وهكذا انطلاقا مما سبق يكون مفهوم الحداثة فى النقد العربى المعاصر قد اتضح نوعا ما — رغم ما يبدو من اختلافات بين النقاد فى تحديد مفهومها وخصائصها من ناحية وقبولها ورفضها من ناحية أخرى.

أما المعاصرة فيكاد يتفق أغلب النقاد على ربطها بالدلالة الزمانية وبالعصر. وان كنا نجد قسما من النقاد يضيف الى دلالتها الزمنية روح العصر، ويرى أن المعاصرة ليست العيش

---

1 — جلال فاروق الشريف : الشعر العربى الحديث، ص. 8.
2 — أحمد يوسف داود :(التراث والمعاصرة). مجلة" الآداب" ع.1/1972، ص.31.
3 — د. شكرى محمد عياد : الأدب فى عالم متغير، ص. 15.

فى مرحلة زمنية بشكل مجرد ، وإنما هى استيعاب هموم المرحلة المعيشة وقيمها وخصائصها وبالتالى فإن العصر عند هذا الاتجاه لا ينحصر روحه فى المجتمع الواحد بل يمتد ليشمل الحضارة الإنسانية الراهنة بجميع خصائصها المميزة لها من فكرية واجتماعية وسياسية واقتصادية وما إلى ذلك . وكما سبق أن رأينا فإن مفهوم المعاصرة ذاته لم يسلم من إشكاليات سواء من حيث دلالته الزمنية أو الفنية فبالنسبة للقضية الأولى نجد النقاد يختلفون فى تحديد مرحلة المعاصرة ، حيث يعود بها بعضهم إلى المنتصف الثانى من القرن التاسع عشر والتى بدأت تتضح فيها معالم العصر الحديث وتظهر مخترعاته فى بعض البلدان العربية . ويعود بها بعضهم الآخر إلى الفترة التى أعقبت بداية القرن العشرين وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية حيث عمت فيها معالم العصر الحديث رقعة أوسع من الوطن العربى ، واتخذت فيها الحركة الأدبية والفكرية مسارا جديدا يختلف شكلا ومضمونا عن المرحلة السابقة .

أما بالنسبة للقضية الثانية أو الجانب الفنى للمعاصرة فيرى أغلب النقاد الواقعيين وجوب التمييز بين ناقد أو أديب يعيش فى زمننا ويعاصرنا جسديا بينما فكره وأدبه يصدر عن عصر وواقع يختلف عن واقعنا وعصرنا ، وبين أديب أو ناقد يعيش فى عصرنا بجسده وفكره وأدبه ، أى أنه يعيش عصره حقا وصدقا . ومن ثم يستحق أن يوصف هذا الأخير بالمعاصر لأنه يلتزم بقضايا عصره وذوقه وتجاربه السياسية والاجتماعية التزاما واعيا ينم عن انفعال وتفاعل مع المظاهر الحضارية المختلفة الجمالية والإنسانية أو الاجتماعية . لذلك لا نستغرب من وجود نقاد واقعيين يرون أن المعاصرة فى النقد العربى وأدبه تعيش فى أزمة ، حيث يعلن حسين مروة أن أزمة أدبنا هى " أزمة المعاصرة لأن رهطا كبيرا من أدبائنا المعاصرين ولا سيما كبار الموهوبين فيهم يعانون اليوم بالفعل من الأزمة فى تحديد مواقفهم من قضايا العصر وأحداثه الكبار ، ومن منجزات الحضارة الصناعية الحديثة وما تثيره هذه القضايا والأحداث والمنجزات فى وجدان الأديب ا لحق من أسئلة بشأن الإنسان حريته وسعادته ومصيره .. ثم ما تذكيه هذه الأسئلة نفسها من بواعث القلق النفسى عند بعض والحيرة الفلسفية عند بعض ، والتغريب الروحى أو الضياع عند الآخرين .. "(1) . فالمعاصرة كما هو واضح تعنى الالتصاق المباشر بقضايا العصر ومستجداته ، أو كما قال الدكتور غالى شكرى : " هى استلهام أحدث منجزات الفكر العلمى الثورى فى التغيير الاجتماعى "(2) . وانطلاقا مما سبق ذكره فإن التمييز بين الحداثة la modernité والحداثية أو العصرية le modernisme من ناحية والمعاصرة la contemporanéité من ناحية أخرى يغدو أمرا ضروريا لإزالة الإشكالية المحيطة بالعملية الإبداعية ، و" لفض الوهم الشكلى

1 ــ حسين مروة : (أزمة المعاصرة الحديثة فى أدبنا الحديث) . مجلة "الآداب" ، ع1967/2 . ص28 .

2 ــ د . غالى شكرى : التراث والثورة ، ص11 .

الذى يجعل كل من ترك الكتابة بالشطرين الى الشطر الواحد شاعرا معاصرا ، وفض الوهم المضمونى الذى لا يؤكد التمييز ، داخل الشعر الحر نفسه ، بين شاعر مثل نازك الملائكة وشاعر مثل سعدى يوسف ، وفض الوهم النظرى الذى قد يشد الحداثة الى لون جديد من المحاكاة ، ينقل روح العصر بدل إعادة صياغته . والمؤكد أن كل (الشعر الحر) معاصر على أساس زمني ، ولكن ليس كله محدثا على أساس من (رؤيا العالم)"[(1)].

وإذا كانت هذه هى إشكالية الحداثة والمعاصرة فى النقد العربى المعاصر ، فما هى إشكالية الأصالة ؟ وما علاقتها بالمعاصرة والحداثة ؟

مفهوم الأصالة AUTHENTICTE : يبدو من خلال تناول النقاد للأصالة أنها تحمل معنيين ، المعنى الأول ويشير إلى الجانب الإبداعى الذى تعنى فيه الأصالة كما يقول الدكتور عبد الله الركيبى : " التفرد والامتياز والتعمق فى الإحساس والبحث من جوهر الأشياء . . . فالمطلوب من الشاعر أن يعبر عن إحساسه الصادق ، وان يحاول التحرر من سيطرة الماضى الى حد ما ويتجه الى الواقع"[(2)]. فالإبداع أو الابتكار أساسه التفرد أو الاستقلال الشخصية ، وهو مايراه الدكتور أحمد هيكل الذى يقول : "إننا لا نقصد بالأصالة) فى هذا المقام معنى التشبث المطلق بالقديم ، مع إلغاء كل ذاتية فهذا المعنى من الخير أن نطلق عليه مصطلح (التقليدية) ، كما أننا لا نعنى بالأصالة هنا معنى اتخاذ الجيد من القديم مثلا يحتذى ، مع بعض الإضافات التى تفرضها موهبة المحتذى أو تفرضها طبيعة الظروف المتغيرة ، هذا المعنى من الأصوب أن نخص له مصطلح (المحافظة) . وهكذا نقصد (بالأصالة) فى هذا البحث معنى بعيدا كل البعد عن (التقليدية) الغافلة العمياء ، وعن (المحافظة) الواعية الملتفتة بتعاطف إلى الوراء . . وهذا المعنى الذى نقصده بالأصالة . . هو التميز واتضاح الشخصية . وكل هذا لن يأتي إلا من تحقق السمات الخاصة التى هى خلاصة العناصر الباقية فى روح الأمة وطبيعتها ، وشتى مقوماتها فى الفكر والثقافة والفن والحضارة جميعا"[(3)]. فالأصالة بهذا المفهوم ضد التقليد سواء كان هذا التقليد لتراثنا أو لتراث غيرنا . فالذاتية والشخصية تفرضان التخلص من التقليد والمحاكاة والاتجاه نحو الإبداع المستقل المعبر عن احتياجات وضرورات مجتمعنا وفق تطور حركة الحياة . فالفن الأصيل هو المعبر عن ذاتية صاحبه ، عن روحه ، عن تفرده ، عن عبقريته وموهبته وشخصيته ، فى الوقت الذى يعكس فيه أيضا روح هذا العصر وطبيعة الجيل وشخصية المجتمع أو الأمة التى ينتمى إليها . وبالتالى فإن أي أديب مجدد

---

1 ــ د . جابر عصفور : (معنى الحداثة فى الشعر المعاصر) ، مجلة "فصول" ، م 4 ، ع 4 ، يوليو 1984 ، ص 37 .
2 ــ د . عبد الله الركيبى : الشعر الدينى الجزائرى الحديث ، ص 632 .
3 ــ د . أحمد هيكل : (الشعر العربى بين الأصالة والتجديد) ، مجلة "الآداب" ، ع 11 نوفمبر 1971 ، ص 20

لا يستطيع أن يصل إلى ذلك ما لم يستند إلى التراث ومخزونه ، وأن يستوعبه بوعي قبل أن يعمل على تجاوزه . يقول توفيق الحكيم : إن " المسار الطبيعي لكل فن بشري يبدأ . . دائما من النقل وينتهي إلى الأصالة ، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار" [1] .

أما المعنى الثاني للأصالة فهو القريب من أصل الاستعمال اللغوي للكلمة "فالأصالة مصدر (أصل يأصل) إن كان له أصل راسخ ، وجذور عميقة ، وعكسها الزيف والتفاهة . وعندما نصف أمة من الأمم بالأصالة ، فإننا نؤكد أن لها طابعا متميزا وتراثا نابعا من روحها وشخصية طريفة ، لها أصول ثابتة ومقومات قادرة رغم تعاقب العصور وتبدل الأحوال " [2] . فالأصالة عند هذا الاتجاه تعني التراث والاحتفاظ بفضائله المحددة والمميزة لمجتمع ما . أو بمعنى آخر تمثل الأديب والناقد لتراث أمتهما سلوكا وإبداعا .

إن ما قد يبدو من تناقض بين المفهومين هو في حقيقته يكشف عن العناصر المحددة لمعنى الأصالة . فالذات الفردية التي تستند إلى الموهبة وإلى الثقافة المعاصرة ترتبط أساسا بالثقافة القومية وخصائص المجتمع الذي ينتمي إليه الأديب . وبالتالي فالعملية متكاملة فيما بينهما ، أي بين الفرد المبدع الذي يحمل رؤيا مستقبلية وبين المجتمع وثقافته القومية التي تعكس خصائصه وطموحاته .

إن الأصالة كما يذهب الدكتور شكري محمد عياد "كلمة جديدة على اللغة العربية ، وإن تكن عربية (الأصل) ، فهي بخلاف كثير من الكلمات المستحدثة ليست تعريبا لمصطلح أوربي ، بل إن من العسير أن تؤدى معناها باصطلاح أوربي ، فكلمتا Acculturation و Assimilation تعنيان اقتباس الحضارة الأقوى من قبل الحضارة الأضعف ، وهي بذلك — ولا دعاية هنا — تعكسان عصر الاستعمار عصر استلحاق الأمم الغالبة للأمم المغلوبة . فهاتان الكلمتان اللتان تترجمان بـ(التكيف الحضاري) و (التمثيل) تعنيان اقتباس شعب — هو الشعب المغلوب أو المستعمر — لحضارة شعب آخر . " [3] . ويبدو من النص أن الدكتور شكري محمد عياد ابتعد عن مفهوم الأصالة باعتماده المصطلحين الأجنبيين السابقين للدلالة على الأصالة ، فالأول يعني المثاقفة والثاني يفيد تمثل شعب لثقافة شعب آخر ، وهما بعيدان عن الدلالة الاصطلاحية لكلمة الأصالة التي تقابلها في اللغة الفرنسية Authenticite أو Originalité بالتقريب .

وقد برز مصطلح الأصالة في النقد العربي حسب دراسات النقاد مع أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من هذا القرن للدلالة على وجوب الوعي بالتراث واستلهامه في الأعمال

---

1 — توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي . مكتبة الآداب ، القاهرة ، 1967 ، ص . 10 .
2 — محمد مزالي : (الأصالة والتفتح) . مجلة "الآداب" ، ع 11 . نوفمبر 1971 ، ص . 12 .
3 — د . شكري محمد عياد : الأدب في عالم متغير ، ص . 21 .

الإبداعية والفكرية . خاصة وأن تيارى الرفض (تيار الرفض للقديم ، وتيار الرفض لكل ما هو أجنبى) قد كان لهما صيتهما فى هذه الفترة من تطور الحركة الفكرية والأدبية العربية . ومن ثم كانت الدعوة إلى الأصالة للخروج من مرحلة التقليد وإحداث التوازن بين الأخذ والعطاء على أساس التفاعل الإيجابى مع تراثنا وتراثات الأمم الأخرى من ناحية ، والاستعانة بمنجزات العصر العلمية والثقافية فى تخطى هذا التراث وتجاوزه وفق متطلبات الظروف العامة والخاصة ووفق احتياجات المجتمع من ناحية أخرى .

وانطلاقا من ذلك برزت إشكالية الأصالة والمعاصرة أو قضية القديم والجديد حسب تسمية القدامى . ومن التقاء القديم المتمثل فى التراث والجديد المرتبط بالواقع وثقافة العصر وحاجاته تبرز الأصالة بخاصيتيها الذاتية الفردية والقومية الجماعية .

وإذا كانت الأصالة كما يقول الدكتور غالى شكرى ليست التراث وحده ، وإنما هى "الواقع بكل ما يشتمل عليه من عناصر ومن بينها التراث" [1] باعتبار الواقع هو أساس تجسيد هذه الأصالة ، وأن "المعاصرة هى استخدام المنهج العلمي فى التفكير" [2] وليست هى أوربا وحضارتها ، فإن القضية تتخذ مجرى مقبولا — نوعا ما — حيث أن اعتبار "الأصالة هى الواقع بكل شموله وعناصره" يسمح للدارسين وللأدباء والنقاد كما يقول الدكتور غالى شكرى برفض "من التراث الشيء الكثير مما يعوق حركة الواقع وتقدمه ، وتصبح أصالتنا هى ذلك الرفض الواعى للوجه السلبى فى التراث . . ولو اعتبرنا الأصالة مرة أخرى هى (الواقع) الحي فى الماضى والحاضر والمستقبل ، لقبلنا مع الآخرين دون عقد أو مركبات نقص ما يمكن أن يوجه حاضرنا الى آفاق أرحب وأعمق ، بل لعلنا نجد لدى الآخرين الذين سبقونا فى مضمار التقدم ما يفتح عيوننا على جوانب من تراثنا ما كنا لنراها بغير ما اكتشفوه من أدوات البحث العلمى الحديث" [3] ومن ثم تكون المعرفية التراثية وحدها لا تكفى فى أن يكون الأديب أو الناقد أصيلا ، وكذلك الحال بالنسبة للثقافة الغربية المعاصرة فهى لا تجعل الناقد معاصرا إذا لم يستند الى التراث والى الواقع وحاجاته . ذلك أن الواقع وآفاقه الضرورية هو الذى يحدد موقفنا الأصيل والمعاصر . فهو الذى يجعلنا كما يقول الدكتور غالى شكرى : "أصلاء ومعاصرين فى وقت واحد : أصلاء بالتزامنا الحر العميق بأبعاد هذا الواقع ، بإدراكها واكتشاف قوانينها ، ومعاصرين بالاسترشاد الثورى — فكرا وحركة — بالمنهج العلمى فى التفكير ، فى السيطرة على هذه القوانين وتوجيهها نحو التقدم التاريخى .

على ضوء هذا التصور العام ، لا يمكنك أن تكون أصيلا فقط ، أو معاصرا فقط

1 — د . غالى شكرى : التراث والثورة ، ص 27 .
2 — م . ن . ص . ن .
3 — م . ن . ص . ن .

فالأصالة والمعاصرة متلازمتان وإن كانتا متمايزتين . الأولى أحد طرفي المعادلة والثانية هي الطرف الآخر ولا يمكن حل المعادلة حلا صحيحا بغير تصورهما في وحدة جدلية واحدة . ومن هنا كان المعيار في قياس مدى الأصالة والمعاصرة لظاهرة ما إجتماعية أو فكرية أو فنية هي مدى انسجام هذه الظاهرة مع الواقع في شموله من ناحية والمنهج العلمي في التفكير من ناحية أخرى"[1] . ومتى توفر ذلك الانسجام والوحدة الجدلية أمكن للناقد أو الأديب أن يضيف الى التراث شيئا جديدا من عنده يوفر له الاستمرارية ويسمح بالمساهمة الفعلية في إنشاء الحضارة الجديدة ، وفي خلق الرؤية الخاصة للواقع ولقضاياه المختلفة فالإنحياز إلى أحد الموقفين : الموقف المحافظ المتزمت في محافظته ورجوعيته ، والموقف الرافض للتراث جملة وتفصيلا ، لن يسمحا للأديب أو الناقد باستقلال شخصيته وفرض وجود ها المتميز الذي هو أساس الأصالة والمعاصرة . ولذلك فإن الناقد والأديب مطالبان بأمرين أساسيين هما :

1 ـ دراسة التراث دراسة عميقة واعية .

2 ـ التفتح على ثقافة العصر وتياراته واتجاهاته المختلفة . .

وبعد ذلك لابد له من صياغة مركب جديد من هذين العنصرين وفق حاجات الواقع ومتطلباته من أجل تطوير الأدب والفكر ودفعهما نحو التقدم التاريخي .

ولعله يمكن القول انطلاقا من أن المعاصرة هي الاستفادة من المنجزات الفكرية والعلمية الحديثة في دراسة الواقع وفهمه وتغييره ، والأصالة هي الواقع بمكوناته ومقوماته فإن التقاء المعاصرة بالواقع أو التراث وتفاعلهما ينتج ما سماه النقاد بالحداثة . ومن ثم فإن المعاصرة والأصالة والحداثة يمثلن شكل مثلث قاعدته الأصالة والمعاصرة وقمته هي الحداثة بمعناها الإيجابي ، وليست تلك الطفرة التي عرفها بعض النقاد العرب وأدبائه ومارسوها في التراث وذلك برفضه كليا والدعوة الى الانفتاح على التراث العالمي والغربي منه على وجه الخصوص ، مما أفقد الحداثة خاصيتها وهي التفرد والتميز ، فصارت بعض الإبداعات الأدبية والنقدية العربية لا يمكن تمييزها من الأعمال الإبداعية المترجمة إلى اللغة العربية لفقدان شخصيتها ومميزاتها التي هي أساس تحديد الانتماء . وبالمقابل كان الاتجاه التقليدي المحافظ يسير في النهج نفسه الذي يفقده سمات عصره . فالأصالة اذن هي تعزيز الذات بتعزيز المقومات الجوهرية على أساس إعادة تقييم هذه المقومات بالرجوع إلى روحها لا إلى نصها وتخليصها مما علق بها من شوائب نتيجة للظروف التي مرت عليها ، كي تكون هذه المقومات ركائز لبناء جديد يؤسس عليها ، بحيث يكون هذا البناء يختلف عن القديم ويلتقي معه في آن واحد . ومن ثم فإنه "لامفر لمن يريد أن يكون أديبا حقا ،

---

1 ـ د . غالي شكري : التراث والثورة، ص 40 .

أ ديبا أصيلا غير زائف ، من أن يقف على آداب لغته هو وقوفا صحيحا ، وأن يحيط ما استطاع بعلوم عصره وفلسفته وآدابه في اللغات المختلفة . وكلما كان أكثر إحاطة كان أدنى الى بلوغ ما في الحياة والوجود من حق وجميل ، والى تبليغه للناس في صورة أقرب إلى الكمال".(1)

إن إشكالية التراث أو الأصالة والمعاصرة تعود في جوهرها الى سيطرة "الرؤية الأحادية الجانب" التي تجعل محاولة استيعاب العلاقة الجدلية بين الجديد والقديم قاصرة ، وهو مايبدو واضحا في نظرة الاتجاهين (السلفي ، والعصري): فالذين درسوا كما يقول الدكتور عبد العزيز الدسوقي :" الثقافة الحديثة وحدها وقضوا معظم تكوينهم العلمي في أوربا أو أمريكا دون أن تتاح لهم دراسة منظمة لتراثنا القومي ، هؤلاء يفقدون سلاح القدرة على تذوق هذا التراث أو فهمه ، ومن هنا لايشعرون نحوه بأي ولاء ، بل إن بعضهم يحس بنفور منه والبعض الآخر يحتقره ، ولا يرى فيه إلا أكفان الموتى . والذين درسوا تراثنا العربي بعمق واقتصروا على دراسته ولم يتح لهم أن يدرسوا ثقافة العصر أو يقفوا على ما يحتدم فيه من تيارات ومذاهب لايمكن أن يكون مثلهم الأعلى إلا في الماضي ، فإذا ما نظروا الى ثقافة الحاضر شعروا نحوها باستهانة أو نفور ، وربما شعر البعض نحوها باحتقار شديد . ومن هنا نشأت الجفوة المصطنعة بين الماضي والحاضر".(2) أو الأصالة والمعاصرة . والحل كما سبق أن رأينا ليس في "الاتجاه التوفيقي" بشكليه الرافض "للنزعة السلفية" و" للنزعة المعاصرة" والخروج منهما بموقف وسطي ، أو بمحاولته التوفيق بين موقفي ورؤيتي النزعتين دون الاهتمام بالخلفية الفكرية وبالجهد الإنساني في كلا الموقفين ، وإنما كما يقول الدكتور طيب تيزيني :" إن اللحظة المعاصرة أو الواقع المعاصر في سياقه التقدمي الصاعد هو الذي يحدد في كل الأحوال ما ينبغي تبنيه وما ينبغي رفضه . وهو أي الواقع المشار اليه يشكل بذلك بؤرة الأصالة ، التي تتجمع فيها كل الروافد والتأثيرات (بما فيها التراثية نفسها) لتتحول الى بنية واحدة متجانسة ومنسجمة ، وهو الذي يحدد بالتالي أبعاد ومضامين واتجاهات الأصالة على نحو ينسجم مع مقتضياته واحتياجاته هو نفسه".(3) وبالتالي فإن الأصالة التي تنبع من وعي العلاقة الحية بين تراثنا الثقافي والفكري ، وتاريخ مجتمعنا العربي في تطوره وصيرورته من ناحية ، وبين تراثنا وحاضرنا من ناحية أخرى ، قد تكون على عدة مستويات ، منها ما يتمثل في ابتكار جديد ، وهذا النوع غالبا مايتسم بالندرة ، ومنها مايكون على مستوى المشاركة في توسيع وتطوير ما هو قائم

---

1 ـ د . محمد حسين هيكل : الثورة والأدب . دار المعارف ، القاهرة . 1978 ، ص 27 .
2 ـ د . عبد العزيز الدسوقي :(بين التراث والمعاصرة) . مجلة "الآداب" ، ع1 يناير 1972 ، ص 37 .
3 ـ د . طيب تيزيني : من التراث الى الثورة ، ص 116 .

وتحديده الى مجالات أخرى . كما قد تكون على مستوى تفسير القديم فى ضوء الرؤية والمفاهيم الجديدة ، انطلاقا من الضروريات واحتياجات الواقع المعاصر الذى يحد المعيار الرئيسى فى تحديد موقفنا الأصيل والمعاصر . وعلى هذا الأساس يكون كما يقول طيب تيزينى : " لكل عصر الحق فى أن يمارس الاختيار التراثى وفق احتياجاته وتطلعاته الموضوعية والذاتية ، فيأخذ من عناصر التراث الماضية والراهنة على سبيل الاستلهام التراثى أو التبنى التاريخى التراثى ما يلبى تلك الاحتياجات والتطلعات ، ويدع منها ما هو غير ذلك للباحثين المؤرخين الأكاديميين "(1). ولذلك فإن التراث فى ذاته لا يكون معيارا للأصالة ، بل التقاؤه مع المعاصرة وفق الرؤية العلمية والعملية للواقع ، فهى التى تحدد ذلك انطلاقا من الشروط الموضوعية المرتبطة بالدواعى الواقعية . فالأدب أو الثقافة الحية هى التى تستطيع تحقيق الجمع المتوازن بين الثوابت والمتغيرات ، " ومن هذا الجمع المتوازن تنشأ الخصوصية والتمايز ، وهما أصل الفن بعامة ، والأدب بخاصة . وبغير الخصوصية والتمايز تضيع شخصية الأديب الفرد ، وتنمحى شخصية الأمة . والتماثل تكرار وتطابق وتقليد ، وهو إما عيش فى الماضى وتحجر فيه ، وإما تعهد فى محراب الغير ، وانسلاخ من ذات الفرد ، ومن حقيقة الأمة "(2). لذلك نجد النقد الواقعى يركز كثيرا على الأصالة ويرى فيها أساس تطور الفكر العربى وأدبه ، من خلال توكيده للوحدة الجدلية بين الأصالة والمعاصرة . فالدكتور حسين مروة يرفض التركيز على المعاصرة وحدها واعتمادها كأساس فى تطوير الواقع العربى بجوانبه المختلفة ، لأن مفهوم المعاصرة المنفصل عن الأصالة هو مفهوم " بورجوازى كولنيالى " كما يقول ، فقد " عمل الإستعمار فى المجال الثقافى ، خلال تاريخ طويل ، لترسيخه فى أذهان (الأنتليجنسيا) العربية بقصد التمهيد لإمكانية قطع الفكر العربى المعاصر عن (تاريخيته) أصالته ، ليمكن توجيهه نحو الانصهار فى التبعية الأيديولوجية للفكر الغربى الاستعمارى "(3). وانطلاقا من هذه الرؤية التى يقدمها النقد الواقعى للأصالة والمعاصرة أو الحداثة ، نكتشف أن الواقعية الاشتراكية ليست دعوة حديثة فى أدبنا ونقده ، بل لها جذور عميقة فى تاريخنا وتراثنا ، وبالتالى فهى ليست اتجاها مستوردا من المعسكر الاشتراكى كما يحلو للبعض أن يتوهم ويوهم معه الآخرين ، حقا ، كان لرواد الدعوة الواقعية الحديثة فضل تعريفنا بالآداب الاشتراكية فى روسيا والصين وبلدان أوروبا الشرقية ، ولكن هذا التعريف وحده لم يكن إلا أحد العوامل فى نشأة الاتجاه الواقعى الاشتراكى "(4). فقد كانت وليدة التفاعل الإيجابى الخلاق بين العوامل الذاتية والعناصر

---

1 ـ د . طيب تيزينى : من التراث إلى الثورة ، ص . 282 .

2 ـ ناصر الدين الأسد : (اللغة العربية وقضايا الحداثة) . مجلة "فصول " ، م 4 ، ع 3 ، ابريل 1984 ص 122 .

3 ـ حسين مروة : النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية . ج . 1 ، ص . 42 .

4 ـ غالى شكرى : معنى المأساة فى الرواية العربية ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط 2 : 1980 ، ص 30 .

الموضوعية من ناحية ، واحتياجات الواقع من ناحية أخرى . أي أنها لم تنشأ خارج التطور العام للواقع العربي ، بل إنها جاءت بالأجوبة عن الأسئلة المطروحة داخل هذا الواقع العربي ، ولتوكيد موقف الطبقة الكادحة وطموحاتها . لذلك فإن أغلب النقاد الواقعيين الواعين بظروف المرحلة يؤكدون أصالة الواقعية ويرفضون الدعوة القائلة بقطع الحاضر عن الماضي لتخريب المجتمع العربي الحديث وفكره عن تاريخهما وعن الجذور التي تثبت وتؤكد أصالة انتمائهما .

إن "النزعة السلفية" و "النزعة العصرية " تلتقيان — رغم تناقضهما — في العمل على اقتلاع الثقافة العربية وأدبها من موقعهما في الحاضر ، حيث تعمل الأولى على إبعاد المجتمع العربي عن المعاصرة ، وتتجه الثانية الى اقتلاعه من جذوره وإبعاده عن الأصالة ، في الوقت الذي يفترض فيه أن تكون المعاصرة والأصالة وجهين لعملة واحدة ، يكمل فيهما أحدهما الآخر ويسنده . وحتى يتم ذلك ينبغي أن يكون موقفنا من التراث" موقف الاستيعاب النقدي فلا هو موقف الانتقاء ولا هو موقف الهرجعاتي أو التوفيقي . إن التراث بما فيه ، هو تراثنا ، وعلينا أن نحسن إدراكه ، نحسن تفهمه واستيعابه كله في إطار شروطه التاريخية الموضوعية ، من هذا الاستيعاب النقدي يمهع تقييمنا له .. ومن هنا كذلك تنبع ثوريــة التراث في حياتنا الراهنة وثوريتنا في حياة التراث نفسه "[1].

إن إشكالية الأصالة والمعاصرة والحداثة في حقيقتها لاتعود إلى المصطلحات بقدر ما تعود الى ما نعانيه من الازدواجية بين الوعي بالذات والتبعية للغرب ، الشيء الذي يطرح أمامنا عدة أسئلة حول التراث العربي والغربي بنوعيهما القديم والحديث ، وكيفية الاستفادة منهما . خاصة وأنه من الواضح " أن محتوى عصرنا يختلف من أمة الى أخرى باختلاف درجة تطورها الاجتماعي . فالمهام التي يطرحها العصر أمام أمة كالأمة العربية تجابه الاحتلال والتجزئة القومية والتخلف الاقتصادي والاجتماعي هي غير المهام التي يطرحهما هذا العصر نفسه أمام الأمم الأوربية مثلا ، وهموم الفرد الذي يعاني ضغط التقاليد وأزمة الحرية ويكابد ضروبا من الحرمانات الجسدية والروحية في المجتمع العربي ، هي غير همومه في بلدان الوفرة الاقتصادية والتقدم العلمي والحرية الاجتماعية الواسعة . وبالتالي فنحن إن صح التعبير إزاء أكثر من عصر واحد ، أو بعبارة أدق إننا إزاء عصر ذي جوانب متعددة ، وعلينا أن نحدد الجانب الذي يعنينا منه "[2]. ولذا كان النقاد الواقعيون قد وجدوا في الرؤية الاشتراكية الحديثة مخرجا لهمومنا ولقضايانا المختلفة الفكرية

---

1 — عمر أزراج : أحاديث في الفكر والأدب (حوار مع حسين مروة) . مطبعة البعث ، قسنطينة ، الجزائر ، ط1 / 1984 ، ص 38 .

2 — رشيد ياسين :(الشاعر العربي بين التراث والمعاصرة) . مجلة "الموقف الأدبي " ، ع 8 كانون الثاني 1972 ، ص 89 .

والفنية والاجتماعية والاقتصادية ، فان الأمبريالية وحلفاءها قد صوروا ذلك خروجا على التراث وثورة عليه ، ومن ثم عملوا " على استغلال التراث وتقديمه على أنه مناف للاشتراكية". وقد ساعدهم فى تحقيق ذلك وجود سببين ، أولهما : "توقف تراثنا عن النمو والتطور بحيث تقوقع وانغلق على ذاته طاويا فى ذلك روائعه التى اعطت للعالم إحدى حضاراته الخالدات . لقد دخلت الى تراثنا بذور الرجعية والحطالة ، وبمرور الزمن انفصل الذهن الشعبى عن فهم محاسنه وتطويره . و هكذا صار سهلا أن تستخدمه الامبريالية وحلفاؤها سيفا مسلطا فى وجه مسيرة النمو والتقدم "[1]. أما ثانيهما : " فهو تقصيرنا فى تقديم تراثنا تقديما إيجابيا ، ونشاط الامبريالية وحلفائها الضخم فى تقديمه تقديما شائها "[2].

وانطلاقا مما سبق فإن مهمة الأديب والناقد الواقعيين مهمة صعبة وعظيمة تفرض عليهما تخليص الواقع ومكوناته — بما فيها التراث — من تلك المفاهيم الخاطئة ، التى ألصقت به ، والعمل على دفعه نحو التقدم من خلال المعرفة الثورية المبنية على أساس أيديولوجية القوى الثورية فى المجتمع العربى . فالمعرفية الثورية هى التى تسمح له بفهم واستيعاب عناصر هذه الحضارة وإبرازها على حقيقتها العلمية الناصعة . وهى التى توفر الوحدة الجدلية بين الأصالة والمعاصرة ، وتعيد للتراث العربى ثوريته من جديد كي يغذى ثورة الإنسان العربى الحاضرة ، ويسهم فى تخليصه من المتغيرات التى تعيقه وتقف حاجزا أمام تطوره .

وهكذا وانطلاقا من أن أساس الأصالة والمعاصرة هو الاستيعاب المثمر الإيجابى الواعى بقضايانا وواقعنا ، فإن رفض الاستفادة من الحضارة الحديثة يغدو دليل قصر النظر ، ذلك أن تراثنا قدساهم فى تكوين هذه الحضارة ، ومن ثم فإن ما نأخذه اليوم ليس استيرادا لحضارة أجنبية ، وانما هو استرجاع لجوانب من تراثنا نمت وتطورت فى بيئاتهم حين كان مجتمعنا يعانى من الجمود والتخلف . فالقضية كما يرى الدكتور غالى شكري ليست فى " أين الحضارة غربية أم عربية ، فهذه النظرة العرقية تقود الى الدمار . وليست القضية هى التخلى أو الإبقاء على التراث ، التمسك بالماضى أم الثورة عليه . ذلك أن التراث فى وجداننا والماضى فى دمائنا ، والمشكلة الحقيقية والجديرة بإعادة النظر هى الحاضر والمستقبل "[3]. أ وبمعنى آخر كيف نبنى حياتنا ؟ وماذا نأخذ من التراث أو نطرحه ؟ وكيف

---

1 — هانى الراهب : (رسالة الأديب العربى فى مكافحة الامبريالية) . مجلة " الآداب" ، ع4 / 1968 ، ص 128 .
2 — م . ن . ص . ن .
3 — د . غالى شكرى : مذكرات ثقافة تحتضر ، ص 9 .

تخلق الوحدة الجدلية بين الأصالة والمعاصرة لتخرج من إطار الاستهلاك إلى الإبداع والمشاركة في إنتاج الحضارة الإنسانية ؟ كيف نكون حداثيين ، نعيش عصرنا ونتجاوزه دون أن ننفصل عن جذورنا ؟ الجواب بالطبع عند النقاد والمفكرين الواقعيين أن نكون واقعيين ، حينذاك يمكن الإجابة عن تلك الأسئلة المطروحة وفق الرؤية العلمية للواقع الاجتماعي والاقتصادي والثقافي .

بعد هذا كله ، هل يحق لنا القول بأن الصفحات السابقة قد استوعبت كل مظاهر الإشكالية ؟ وأن الوقت قد حان لكتابة خاتمة البحث ؟ لا شك أن القول بذلك يبعدنا كثيرا عن الحقيقة . فالبحث في مثل هذا الموضوع لا يمكن أن يصل الى نهايته بهذه المحاولة المتواضعة ، فكل ما نعتقده أننا حاولنا الإجابة عن بعض الأسئلة التي طرحها موضوع البحث ، ولا نظن أننا طرحنا كل الإشكالات ، ولا استوعبنا كل الأسئلة، فالمعرفة سؤال قد ينتهي بجواب وقد ينتهي بإنشاء سؤال آخر .

إن نسبية المعرفة تجعل المجال مفتوحا أمام إمكانية التجديد ، لا سيما أن الواقعية تعرف اليوم مرحلة جديدة مع التحولات الدولية الجديدة في السياسة والثقافة وانقلاب حتى في المفاهيم ، مما جعل نقادها يطرحون تساؤلات كثيرة حول فائدة الواقعية الاشتراكية في الأدب ، وهل يدخل الأدب في خانة الأيديولوجيات أم أنه فوقها ؟ إن حقبة جديدة في فهم الواقعية الاشتراكية قائمة الآن ، وهي تؤكد أن مفهوم الأدب والنقد أعمق بكثير من المقاربة السياسية الأيديولوجية . لذلك فإن البحث في إشكالية الواقعية ما يزال مستمرا ، ما دامت الواقعية ليست شكلا واحدا ثابتا يمكن أن تجتمع حوله الآراء ، وأن يتفق النقاد في صياغة علاقاته النظرية والعملية . ولهذا ينبغي القول بأن الكلمة النهائية في موضوع البحث لم تكتب بعد ، وأن هذه الدراسة ليست إلا خطوة أولى على الطريق محددة الهدف محدودة الوثائق ، ذلك أن القاعدة الأساسية في البحث العلمي هي أن المسح ينبغي أن يسبق التعمق ، ومن ثم فإن هذه الدراسة لا تطمح الى أكثر من مسح لهذه الظاهرة المهمة في الثقافة العربية المعاصرة واستخلاص المحاور الرئيسية لقضاياها وهمومها .

وعلى كل فإن البحث انتهى الى جملة من النتائج التي يمكن تلخيصها في النقاط التالية :

1 ـ إن الواقعية في النقد العربي المعاصر لم تنشأ من فراغ وإنما فرضتها الظروف العامة التي طبعت حياة المجتمع العربي من سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية ، الى جانب التأثر بثقافات العصر ، فكانت بذلك حصيلة كل هذه العوامل مجتمعة ، ومن ثم اختلفت درجة تطورها من مجتمع الى آخر باختلاف مستويات التطور الفكري والاجتماعي ودرجة استيعاب كل مجتمع للحضارة المعاصرة . كما أن الواقعية الاشتراكية كانت أكثر الاتجاهات حضورا في النقد العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين رغم سيطرة الثقافة التقليدية في كثير من الجوانب المعرفية .

2 ـ إن ظهور الواقعية في النقد العربي لم يكن بمنأى عن المذاهب الأدبية

الأخرى ، فقد أثرت وتأثرت ، رغم رفضها لأغلب هذه المذاهب . فارتباطها بالواقع العربي جعلها تعرف نوعا من التفاعل الإيجابي مع قضايا الواقع وتياراته الفكرية والفنية . ومن ثم الدخول في صراع موضوعي من أجل طرح إشكالية الواقعية، والدفاع عن الأصول الفكرية والجمالية للنظرية الواقعية . لاسيما وأن غياب الديناميةالاجتماعية والثقافية الفاعلة قد أثر سلبا في مسارها .

3 — إن وحدة الإشكالية في الفكر والنقد الواقعيين لا يعني وحدة الرؤية والمواقف النقدية ، رغم أن قراءة رؤية ناقد واقعي ما ينبغي أن تتم ضمن السياق التاريخي لهذا الفكر النقدي الذي يصدر عنه موقف الأديب أو الناقد ، إلا أن العلاقة بين الفكر والواقع ليست آلية ، ومن ثم تنوعت الرؤى واختلفت المواقف بين النقاد ، وبرز ما سميناه بالاتجاهات الواقعية التي تكشف سعة وتنوع النقد الواقعي ، بحيث اتضح لنا أن كل اتجاه يتولى تغطية الجانب الذي يقصر فيه غيره . ومن ثم فهي تكمل بعضها انطلاقا من الإشكالية النظرية التي تؤسس وحدة الفكر والمعرفة .

4 — اتضح من التزاوج السوسيولوجي بين المصطلح السياسي "اشتراكية" والمصطلح الجمالي "واقعية" أن طبيعة الأدب والنقد الواقعيين تمثل علاقة جدلية بين الإنسان وعالمه الطبيعي والاجتماعي ، ومن ثم يفسر العمل الأدبي على أساس هذه العلاقة التي تشمل جميع جوانب الحياة المختلفة .

5 — إن الإنعكاس في الفن الواقعي لا يعني انعكاس الواقع الخارجي بشكل آلي مجرد ، بل انعكاس الأثر الذي يحدثه ذلك الواقع ، أو الموقف الناتج عن التقاء الذات بالموضوع . فالذات بمكوناتها التاريخية المكتسبة تصطدم بالواقع الخارجي وأحداثه ، فتراجع رصيدها المعرفي على أساس هذا الجديد ، ومن ثم تنزع الى إحداث التوازن الذي لا يتحقق إلا بتحطيم الواقع وإعادة تشكيل بنيته وفق الرؤية الحديثة التي تشمل ما قد تكشّف من الماضي وما اكتسب من الحاضر وما يطمح إليه مستقبلا . لذلك رأينا النقد الواقعي يرفض "الانعكاس الآلي" ويعيد صياغة "نظرية الانعكاس" على أساس الوعي المعرفي الإنساني .

6 — اتضح من خلال تناول قضية الشكل والمضمون في النقد الواقعي أن القضية، وإن كانت قديمة ، فإن طرح النقاد لها يتسم في كثير من الأحيان بالنظرة الجزئية، لاسيما وأن توظيف المصطلحين أو غيرهما يتم بدون تحديد لمفاهيمها . ونتيجة لذلك أعاد النقد الواقعي تحديد دلالة المصطلحين وفق الرؤية النقدية الواقعية ،

فرأى أن الشكل ليس هو اللفظ ولا الصياغة ، وانما هو البناء الفنى المتكامل الذى تسهم الصياغة والألفاظ والمحتوى فى بنائه . وبالمقابل فإن المضمون ليس هو المعنى أو الموضوع أو المحتوى أو المادة لأن هذه العناصر جميعها لا تعكس الرؤية العامة للعمل الأدبى . فالمضمون هو ما يتولد فى ذهن القارئ من أفكار وأحاسيس وتجارب نتيجة إدراكه واستيعابه للعمل الفنى كوحدة متكاملة بكل حيويتها وحركتها المعبرة . أو هو ما يهدف إليه الكاتب من وراء عملية الإبداع .

7 — أما البحث الشامل عن حقيقة الإلتزام وعلاقاته بالمسؤولية والحرية من خلال عرض مواقف النقاد الواقعيين وتحديدهم لغايات الأدب ووظيفته فى المجتمع . حيث تبين أن الإلتزام وليد الاقتناع الشخصى النابع من إيمان الكاتب بأهمية رسالته فى الحياة ، ولا فرق فى ذلك بين فن وآخر . ومن ثم فإن الإلتزام وإن كان وليد اعتناق الأيديولوجية الإشتراكية فهو أيضا وليد اقتناع الفنان بمكانته القيادية . وهو لا يتحقق إلا من خلال جناحيه الحرية والمسؤولية . ولا يعنى ذلك أبدا تجريد الأدب من عناصر الفن والجمال .

8 — تبين لنا أن قضية علاقة النقد الواقعى بالتراث ليست علاقة رفض وتضاد كما بدت عند بعض الفوضويين العدميين ، ولا هى مبنية على التبنى الأعمى كما هو الحال عند السلفيين ، ولكنها مبنية على النظرة العلمية الموضوعية للتراث ومدى ارتباطه بالواقع المعاصر وتعبيره عن حاجات المجتمع . ومن ثم فإن التراث ليس هو الذى يرفض ولكن نظرات النقاد الى التراث هى التى ترفض ، فالتراث ثابت لا يتغير والبعد النقدى أو المعرفي هو الذى يتجدد بتجدد الحياة وتطورها . فالماضى أساس الحاضر ومنطلق المستقبل . ولذلك برز فى النقد الواقعى ما سمي بقضية الأصالة والمعاصرة التى تعود فى أساسها الى الازدواجية التى يعانى منها المثقف العربى نتيجة تبعيته وانعدام الوعي المعرفى بالذات . وقد اتضح من خلال البحث فى القضية أن الأصالة والمعاصرة هما أساس الحداثة ، وأن الاستغناء عن أى عنصر يؤدى حتما الى تمزق الوحدة الفكرية . فالمعاصرة تعنى الاستفادة من المنجزات الفكرية والعلمية الحديثة ، والأصالة تعنى الحفاظ على مميزات الشخصية الفردية والاجتماعية التى هى أساس تحديد الانتماء . ومن التقاء المعاصرة بالأصالة ينتج ماسماه النقاد بالحداثة التى تعنى تفاعل العنصرين والخروج بعنصر ثالث جديد يجمعهما ويخالفهما فى آن واحد .

9 — كشف البحث عن وجود محاولات جادة فى المغرب العربى تهدف الى تطوير التجربة النقدية الواقعية وفق الرؤية النقدية الحديثة ، ووفق الواقع المعيش ، وهى

المحاولات التى تستحق كل الاهتمام والتنويه لجديتها، رغم ما يحتورها من نقص لأن النقل من الثقافات الأجنبية لا معنى له إن لم يكن من ضمن الفعل الثقافى الذى يسمح بالانتقال والتجدد والنمو فى إطار الهوية الثقافية التى تحقق الوجود الذاتى، وليس " علامة على تبعية وتقبل وتجمد وموت".

10 ـ كشف البحث عن وجود ما يمكن تسميته بـ"أزمة المصطلح فى النقد العربى"، لأنه ـ غالبا ـ ما يتم بناؤه معزولا، وليس انطلاقا من مجهود معرفي نقدى، أو يقابل بإنتاج ثقافي مثلما هو فى الغرب. الشيء الذى انعكس سلبا على الجانب النظرى للواقعية، وهى القضية التى أرجو أن تتاح الفرصة لى أو لغيرى لمعالجتها فى أبحاث أخرى، لاسيما وأن الرغبة فى تطوير النقد الأدبى يفرض ـ بالضرورة ـ ضبط هذه الترسانة المصطلحية وتحديد أبعادها وغاياتها، وعلاقة ذلك بضعف الترجمة أو غيابها من ناحية، وقلة الاختصاص فى المجال النقدى ـ إن لم نقل انعدامه ـ من ناحية أخرى، فأغلب النقاد يمارسون الكتابة بأوجهها المختلفة الأدبية والسياسية والاجتماعية وما إلى ذلك.

إن إشكالية الواقعية فى النقد العربى المعاصر هى جزء لا يتجزأ من إشكالية النهضة العربية. وهى كما تبدو وقد وصلت الى مرحلة تقتضى مساءلة هذا الركام الثقافى الذى أنجز على مدى ما يقارب من خمسين عاما، ومساءلة نقاط النجاح والإخفاق فيه. وهو ما نأمل أن يكون هذا البحث قد حقق جانبا منه، على أن يستكمل الدارسون الآخرون ما بقي ناقصا، ويرون فيه طريق المستقبل لتحقيق الطابع المستقل لشخصيتنا وأدبنا ونقدنا.

هذا وإنى لأرجو مخلصا أن أكون قد وفقت وما توفيقى الا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

دليل البحث:

١- المصادر والمراجع
2- المصطلحات المعتمدة
3- الأعلام
4- فهرست الموضوعات

المصادر والمراجع

أ ـ المصادر والمراجع العربية (الكتب)

1ـ الآمدي ،أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تحقيق السيد أحمد صقر. دار المعارف القاهرة .ط1972/2 .

2 ـ ابن خلدون ،عبد الرحمن : المقدمة . دار الرائد العربي، بيروت . ط5/ 1982 .

3 ـ ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده . تحقيق : د . محمد مفيد قميحة دار الكتب العلمية ، بيروت .ط1983/1 .

4 ـ ابن قتيبة ، الدينوري : الشعر والشعراء . دار الثقافة ، بيروت .د . ت. مجلد 1 .

5 ـ أزراج عمر : أحاديث في الفكر والأدب ،مطبعة البعث، قسنطينة ، الجزائر. ط1984/1 .

6 ـ إسماعيل،عزالدين (د) : الأدب وفنونه . دار الفكر العربي ، القاهرة. ط1976/6 .

7 ـ الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك : الأصمعيات . تحقيق وشرح :أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام محمد هارون . دار المعارف ، القاهرة. ط5/ 1979 .

8 ـ الأعرج ، واسيني(د) : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1986 .

10 ـ أمين ، أحمد : ـ حياتي .دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان . ط2/ 1971 .

ـ فيض الخاطر. مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .ط1958/4 .ج 1 .

ـ فيض الخاطر. مكتبة النهضة ، القاهرة. ط2 / 1961 . ج 6 .

11 ـ أنيس ، عبد العظيم : في الثقافة المصرية ،بمشاركة : محمود أمين العالم .دار الفكر الجديد، بيروت. 1955 .

12 ـ بداري، ثابت محمد (د) : الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر. مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة. 1980 .

13 ـ بدر ، عبد المحسن طه (د) :ـ تطور الرواية الحديثة في مصر. دار المعارف ،القاهرة. ط3/ 1977 .

ـ حول الأديب والواقع. دار المعارف القاهرة. ط1981/2.

ـ الروائي والأرض. دار المعارف بمصر ، القاهرة .ط1983/2

14 ـ بدوي ، عبد الرحمن (د) :دراسات في الفلسفة الوجودية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت. ط1 / 1980 .

15 ـ بدير ، حلمي (د) : الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر. دار المعارف القاهرة .ط1/ 1981 .

16 ـ برادة ، محمد (د) :محمد مندور وتنظير النقد الأدبي .دار الآداب، بيروت. ط1/ 1979.

17 ــ البراوى ، راشد (د) : حقيقة الانقلاب الأخير فى مصر . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة . ط1/ 1950 .

18 ــ بنيس ، محمد : ــ حداثة السؤال . المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، المغرب . ط 1/1985 .

ــ ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب . مقاربة بنيوية تكوينية . دار التنوير للطباعة ، بيروت . ط2/ 1985 .

19 ــ تليمة عبد المنعم (د) : مقدمة فى نظرية الأدب . دار العودة ، بيروت .ط2/1979 .

20 ــ تيزيني ، طيب (د) : من التراث الى الثورة . دار ابن خلدون ، بيروت .ط2/ 1978 .

21 ــ الجابرى ، محمد عابد (د) : نحن والتراث . دار الطليعة ، بيروت . ط2/ 1982 .

22 ــ الجاحظ ، أبو عثمان عمر بن بحر : كتاب الحيوان . تحقيق عبد السلام محمد هارون . دار الكاتب العربى ، بيروت ط3/ 1969 .

23 ــ جاسم ، عزيز السيد : دراسات نقدية فى الأدب الحديث . وزارة الثقافة والإعلام بغداد 1970 .

24 ــ الجرجانى عبد القاهر : دلائل الإعجاز . تصحيح : محمد عبده ، ومحمد محمود الشنقيطى . دار المعرفة بيروت . 1981 .

25 ــ الجزائرى ، محمد : ويكون التجاوز . منشورات وزارة الإعلام العراقية ، بغداد . 1974 .

26 ــ جمعة ، محمد لطفى : فى وادى الهموم . مطبعة وادى النيل ، بمصر . 1905 .

27 ــ حسين ، طه (د) : ــ خصام ونقد . دار العلم للملايين ، بيروت . ط 5/ 1975 .

ــ من تاريخ الأدب العربى . دار العلم للملايين ، بيروت .ط4/1981 .

28 ــ الحسينى ، إسحاق (د) : النقد العربى المعاصر فى الربع الأول من القرن العشرين . معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة . 1967 .

29 ــ حقى يحي : فجر القصة المصرية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة . 1986 .

30 ــ الحكيم ، توفيق : ــ قالبنا المسرحى : مكتبة الآداب ، القاهرة . 1967 .

ــ فن الأدب . دار الكتاب اللبنانى ، بيروت . ط2/ 1973 .

31 ــ حميده لحمدانى : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى . دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب . ط1/ 1985 .

32 ــ حنفى ، حسن (د) : التراث والتجديد . دار التنوير ، بيروت . ط1/ 1981 .

33 ــ الخطيب ، حسام (د) : ــ محاضرات فى تطور الأدب الأوربى . مطبعة طربين ، دمشق . 1975 .

ــ ملامح فى الثقافة واللغة . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق . 1977 .

34 ـ الخطيب ، محمد كامل : الرواية والواقع . دار الحداثة ، بيروت . ط1/ 1981 .

ـ معارك ثقافية في سورية . إعداد بمشاركة آخرين . دار ابن رشد ، بيروت . د . ت .

35 ـ خلسة ، وفيق : دراسات في الشعر الحديث . دار الحقائق ، بيروت . ط1/ 1980 .

36 ـ خوري رئيف : الأدب المسؤول . دار الآداب ، بيروت . ط1/ 1968 .

37 ـ الخوري ، شحادة : الأدب في الميدان . مطبعة دمشق ، سوريا . 1950 .

38 ـ د ود ، أبوالحيذ (د) : بحيرة الزيتون . تقديم : د . عبدالله الركيبي . مطبعة الشعب ، الجزائر . 1966 .

39 ـ ديوانا عروة بن الورد والسموأل . داربيروت للطباعة والنشر ، بيروت . 1982 .

40 ـ الرافعي ، مصطفى صادق : تحت راية القرآن . دارالكتاب العربي ، بيروت لبنان . ط7/ 1974 .

41 ـ الربيعي ، محمود (د) : في نقد الشعر . دار المعارف بمصر ، القاهرة . ط3/ 1975 .

42 ـ رشدي ، رشاد (د) : النقد والنقد الأدبي . دار العودة ، بيروت . 1971 .

43 ـ رشيد ، عدنان (د) : دراسات في علم الجمال . دار النهضة العربية ، بيروت . ط1/ 1985 .

44 ـ الركيبي ، عبد الله (د) : ـ الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر . 1982 .

ـ تطور النثر الجزائري الحديث . معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة . 1976 .

ـ الشعر الديني الجزائري الحديث . ش . و . ن . ت . الجزائر . 1981 .

45 ـ رمضان ، عبد العظيم (د) : صراع الطبقات في مصر . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت . ط1 / 1978 .

46 ـ زريق ، معروف مصطفى : الأدب في خدمة المجتمع . مكتبة النوري ير الزور سوريا . 1958 . ج 1 .

47 ـ زعموش عمار : نظرية الشعر عند محمد مندور مخطوط بمكتبة جامعة قسنطينة ، الجزائر 1981 .

48 ـ زكي ، أحمد كمال (د) : النقد الأدبي الحديث . دار النهضة العربية ، بيروت . 1981 .

49 ـ زنيبر ، محمد : الهواء الجديد (المقدمة) . مطبعة دار النشر المغربية ، الدار البيضاء . 1971 .

50 ـ الزيات ، أحمد حسن : دفاع عن البلاغة . عالم الكتب ، القاهرة . ط2/ 1967 .

51 ـ ساعي ، أحمد بسام (د) : الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد . دار المنارة للنشر ، جدة السعودية . ط1/ 1985 .

52 ـ سعد الله ، أبوالقاسم (د) : دراسات في الأدب الجزائري الحديث . دار الآداب ، بيروت . ط2/ 1977 .

53 ـ سلوم ، توفيق (د) : نحو رؤية ماركسية للتراث العربي . دار الفكر الجديد ، بيروت . ط 1 / 1978

54 ـ سليمان ، نبيل : ـ الأدب والأيديولوجيا في سورية ، بمشاركة : بوعلي ياسين . دار ابن خلدون بيروت . ط1974/1 .
ـ أسئلة الواقعية والإلتزام . دار الحوار ، اللاذيقية ، سوريا . ط1980/1 .
ـ مساهمة في نقد النقد الأدبي . دار الطليعة ، بيروت . ط1983/1 .
ـ معارك ثقافية (إعداد بمشاركة آخرين) . دار ابن رشد ، بيروت . د . ت .
ـ النقد الأدبي في سوريا . دار الفارابي ، بيروت . ط1 / 1980 .
ـ الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا . (بمشاركة آخرين) . دار الحوار ، سوريا . ط1 / 1986 .
55 ـ سويف ، مصطفى (د) : الأسس النفسية للإبداع الفني ، في الشعر خاصة . دار المعارف بمصر ، القاهرة . ط3 / 1970 .
56 ـ السياب ، بدر شاكر : ديوان "أساطير" ، المقدمة . النجف ، العراق . 1950 .
57 ـ الشاوي ، عبد القادر : سلطة الواقعية ، مقالات تطبيقية في الرواية والقصة . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . 1981 .
58 ـ شحيد ، جمال (د) : في البنيوية التركيبية . دار ابن رشد ، بيروت . ط1 / 1982 .
59 ـ الشريف ، جلال فاروق : ـ إن الأدب كان مسؤولا . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . 1978 .
ـ الشعر العربي الحديث ، الأصول الطبقية والتاريخية . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . 1976 .
60 ـ شكري ، غالي (د) : ـ التراث والثورة . دار الطليعة ، بيروت . ط2 / 1979 .
ـ ثورة المعتزل ، دراسة في أدب توفيق الحكيم . دار ابن خلدون ، بيروت . ط2 / 1973 .
ـ سلامة موسى وأزمة الضمير العربي . منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت . ط2 / 1965 .
ـ سوسيولوجيا النقد العربي الحديث . دار الطليعة ، بيروت . ط1981/1 .
ـ شعرنا الحديث الى أين ؟ دار المعارف بمصر ، القاهرة . 1968 .
ـ العنقاء الجديدة ، صراع الأجيال في الأدب العربي المعاصر . دار الطليعة ، بيروت . ط1 / 1977 .
ـ ماذا أضافوا الى ضمير العصر ؟ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة . 1967 .
ـ مذكرات ثقافة تحتضر . دار الطليعة ، بيروت . ط1970/1 .

— معنى المأساة فى الرواية العربية . دار الآفاق، بيروت .ط1980/2 .

— النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث . دار الطليعـــة ، بيـروت . ط1/ 1978 .

61 — الشنقيطى ، أحمد : شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها . دار الأندلس بيروت . ط4/ 1982 .

62 — الشوباشى ، محمد مفيد : — الأدب الثورى عبر التاريخ . دار الهلال ، القاهرة . 1967 .

— الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية الى الواقعيـــة الإشتراكية . الهيئة العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتـــب العربى ، القاهرة . 1970 .

— الفلسفة السياسية . دار الفكر العربى ، القاهرة . د .ت .

63 — الصباغ ، رمضان (د) : الإلتزام فى الأدب والفن . م .الثقافة الجديدة ، الأسكندرية . 1988 .

64 — صدقى ، نجاتى : مكسيم جوركى . دار المعارف ، القاهرة . 1956 (سلسلة إقرأ العدد 162) .

65 — طبانة بدوى (د) : قضايا النقد الأدبى .معهد الدراسات العربية ، القاهرة . 1971 .

66 — العالم ، محمود أمين : — توفيق الحكيم مفكرا وفنانا . دار شهدى للنشر ، القاهرة . 1985 .

— الثقافة والثورة . دار الكتاب اللبنانى ، بيروت .ط1973/2 .

— فلسفـة المصادفة . دار المعارف ، القاهرة . 1971 .

— فى الثقافة المصرية . بمشاركة عبد العظيم أنيس . دار الفكر الجديد ، بيـروت . 1955 .

— الوعي والوعي الزائف فى الفكر العربى . دار الثقافة الجديـــدة ، القاهـرة . 1984 .

67 — عبد الله ، محمد حسن (د) : الواقعية فى الرواية العربية . دار المعارف بمصر ، القاهرة . 1971 .

68 — عبـود ، حنا : — المدرسة الواقعية فى النقد العربى الحديث . منشورات وزارة الثقافـة ، دمشـق . 1978 .

— مسرح الدوائر المغلقة . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1978

— النزوحات الكبرى ، ومعالم الأدب العربى بعد الحرب العالمية الثانية . دار الحقائق ، بيروت . ط2/ 1982 .

— واقعية مابعد الحرب . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . 1980 .

69 — عبيد ، شحاتة : درس مؤلم . الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة . 1964 .

70 — عبيد ، عيسى : — إحسان هانم . الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة . 1964 .

— ثريـا . الدار القومية للطباعة والنشر ، القـاهرة . 1964 .

71 ـ عرسان ، على عقلة : سياسة فى المسرح . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . 1978

72 ـ عز الدين ، يوسف (د) : الإشتراكية والقومية وأثرهما فى الأدب الحديث . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة . 1976 .

73 ـ عزيز ، خيرى : أدباء على الطريق النضال السياسى . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة . 1970 .

74 ـ العسكرى ، أبوهلال : كتاب الصناعتين . تحقيق : محمد على البجاوى ، ومحمد أبوالفضل إبراهيم . المكتبة العصرية ، بيروت . 1986 .

75 ـ العشماوى ، محمد زكى (د) : الأدب وقيم الحياة المعاصرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية . ط2/1974 .

76 ـ عصفور ، جابر (د) : المرايا المتجاورة دراسة فى نقد طه حسين . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة . 1983 .

77 ـ العقاد ، عباس محمود : ـ أفيون الشعوب . منشورات المكتبة العصرية ، بيروت . د .ت .

ـ الديوان فى الأدب والنقد . بمشاركة إبراهيم عبد القادر المازنى . مطبوعات الشعب ، القاهرة . ط3 . د .ت .

ـ الفصول . منشورات المكتبة العصرية ، بيروت . د .ت .

78 ـ سعيد ، علوش (د) : الرواية والأيديولوجيا فى المغرب العربى . دار الكلمة للنشر ، بيروت . ط1/ 1981 .

79 ـ عوض ، لويس (د) : ـ الإشتراكية والأدب . دار الكتب ، بيروت . 1962 .

ـ بروميثيوس طليقا . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة . 1946 .

ـ بلوتلاند وقصائد أخرى . مطبعة الكرنك ، الفجالة ، القاهرة . 1947 .

ـ الثورة والأدب . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة . 1967 .

ـ الحرية ونقد الحرية . الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة . 1971 .

ـ مقالات فى النقد والأدب . مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة . د .ت .

80 ـ العوفى ، نجيب : مقاربة الواقع فى القصة القصيرة المغربية . المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، المغرب . ط1/1987 .

81 ـ عياد ، شكرى محمد (د) : ـ الأدب فى عالم متغير . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة . 1971 .

ـ البطل فى الأدب والأساطير . دار المعرفة ، القاهرة . ط2/1971 .

ـ الرؤيا المقيدة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة . 1978 .

82 ـ سعيد ، الغانم : أدب الرفض السوفياتى . دار النهار للنشر ، بيروت . 1970 .

83 — غلاب ، عبد الكريم : مع الأدب والأدباء . دار الكتاب ، الدار البيضاء ، المغرب . 1974 .

84 — فاضل ، جهاد : قضايا الشعر الحديث . دار الشروق ، بيروت . د . ت .

85 — فضل ، صلاح (د) : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة . 1978 .

86 — فيصل ، سمر روحى : الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية السورية . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . 1936 .

87 — القط ، عبد القادر (د) : فى الأدب المصرى المعاصر . مكتبة مصر ، القاهرة . 1955 .

88 — كفافى ، محمد عبد السلام (د) : فى الأدب المقارن . دار النهضة العربية ، بيروت . ط1/ 1972 .

89 — المازنى ، ابراهيم عبد القادر : — حصاد الهشيم . دار الشروق ، بيروت . 1976 .

— الديوان فى الأدب والنقد . بمشاركة عباس محمود العقاد . مطبعة دار الشعب ، القاهرة . ط3 . د . ت .

90 — محمود ، زكى نجيب (د) : فى حياتنا العقلية . دار الشروق ، بيروت . ط2/ 1981 .

91 — مخائيل ، عبده ، ومنيمر صلاح : فى الاشتراكية العربية ، ماركس يدحض الماركسية . الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة . 1964 .

92 — المرسى محمود الحسينى (د) : الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة . دار المعارف ، القاهرة . 1984 .

93 — مرعى ، فؤاد (د) : مقدمة فى علم الأدب . دار الحداثة ، بيروت . ط1/1981 .

94 — مروة ، حسين : — تراثنا كيف نعرفه . مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت . ط1/1985 .

— دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى . مؤسسة الأبحاث العربية بيروت . ط3/ 1986 .

— قضايا أدبية . دار الفكر ، بيروت . ط1/ 1956 .

— النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية . دار الفارابى ، بيروت . ط5 / 1985 . ج 1 .

95 — مصايف ، محمد (د) : — دراسات فى النقد والأدب . ش . و . ن . ت . الجزائر . 1981 .

— الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والإلتزام . ش . و . ن . ت . الجزائر . 1983 .

— النثر الجزائرى الحديث . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر . 1983 .

— النقد الأدبى الحديث فى المغرب العربى . ش . و . ن . ت . الجزائر . 1979 .

— فصول فى النقد الأدبى الجزائرى الحديث . ش . و . ن . ت . الجزائر 1982 .

96 ـ مطلوب ، أحمد (د) : النقد الأدبي الحديث في العراق . معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة . 1986 .

97 ـ مندور ، محمد (د) : ـ الأدب وفنونه . دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة . 1980 .

ـ الأدب ومذاهبه . دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة . 1979 .

ـ جولة في العالم الاشتراكي . دار الطباعة الحديثة ، القاهرة . 1957 .

ـ في الميزان الجديد . دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة . 1973 .

ـ النقد المنهجي عند العرب . دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة . 1972 .

ـ النقد والنقاد المعاصرون . دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة . د.ت.

98 ـ سلامة ، موسى : ـ الأدب الأنجليزي الحديث . المطبعة المصرية ، القاهرة . ط2/1948 .

ـ الأدب للشعب . سلامة موسى للنشر والتوزيع ، القاهرة . ط1/1956 .

ـ البلاغة العصرية واللغة العربية . سلامة موسى للنشر والتوزيع ، القاهرة ط4/ 1964 .

ـ تربية سلامة موسى . سلامة موسى للنشر والتوزيع ، القاهرة . د .ت .

ـ حرية العقل في مصر . دار الفجر ، القاهرة . 1945 .

99 ـ الناقوري ، إدريس : المصطلح المشترك ، دراسات في الأدب المغربي المعاصر . دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، المغرب . 1977 .

100 ـ النساج ، سيد حامد (د) : ـ اتجاهات القصة المصرية القصيرة . دار المعارف ، القاهرة . 1978 .

ـ في الرومانسية والواقعية . مكتبة غريب ، القاهرة . د .ت .

101 ـ نوفل ، يوسف (د) : تطور الفن القصصي . دار النهضة العربية ، القاهرة . 1977 .

102 ـ النويهي ، محمد (د) : طبيعة الفن ومسؤولية الفنان . معهد الدراسات العربية ، القاهرة . 1964 .

103 ـ هلال ، محمد غنيمي (د) : ـ في النقد التطبيقي والمقارن . دار نهضة مصر ، القاهرة . د .ت .

ـ قضايا معاصرة في الأدب والنقد . دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة . د .ت .

ـ النقد الأدبي الحديث . دار الثقافة ، بيروت . 1973 .

104 ـ هيكل ، محمد حسين (د) : الثورة والأدب . دار المعارف ، القاهرة . 1978 .

105 ـ الوائلي ، كريم : المواقف النقدية بين الذات والموضوع . العربي للنشر والتوزيع ، القاهرة . 1986 .

106 ـ وادي ، طه (د) : صورة المرأة في الرواية المعاصرة . دار المعارف ، القاهرة . ط2/1980 .

107 ـ وطار ، الطاهر : اللاز . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر . ط1/ 1974 .

108 ـ ياسين ، بوعلي : الأدب والأيديولوجيا في سورية . بمشاركة نبيل سليمان . دار ابن خلدون ، بيروت . ط1/ 1974 .

109 ـ ياغي هاشم : النقد الأدبي الحديث في لبنان . دار المعارف ، القاهرة . 1968 . ج 1

ب ـ المراجع المترجمة

1 ـ أرفون ، هنري : الجمالية الماركسية . ترجمة : جهاد نعمان . منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان . ط1/ 1975 .

2 ـ ألبيرس ، ر.م . : تاريخ الرواية الحديثة . ترجمة : جورج سالم . منشورات عويدات ، بيروت . ط2/ 1982 .

3 ـ اهرنبورغ ، إيليا وآخرون : دراسات معاصرة . ترجمة : جودت اسماعيل وآخرين . مديرية الثقافة الكردية ، بغداد . 1975 .

4 ـ بليخانوف ، جورجي : الفن والحياة الاجتماعية . ترجمة : أ. حسان الحصيني . دار ابن الوليد دمشق . د . ت .

5 ـ بيلنسكي : الممارسة النقدية . ترجمة : د . فؤاد مرعي ، و أ . مالك صقور . دار الحداثة ، بيروت . ط1/ 1989 .

6 ـ جماعة من الأساتذة السوفيات : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني . تعريب : د . فؤاد مرعي . دار الجماهير ، ودار الفارابي ، دمشق . ط2/ 1978 .

7 ـ حوراني ، ألبرت : الفكر العربي في عصر النهضة . ترجمة : كريم زعقول . دار النهار للنشر ، بيروت . ط3/ 1977 .

8 ـ الخطيبي ، عبد الكبير : الرواية المغربية . ترجمة وتقديم : د . محمد برادة . منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي ، الرباط . 1971 .

9 ـ ريد يكر ، هورست : الانعكاس والفعل . تعريب : د . فؤاد مرعي . دار الجماهير ، دمشق . 1977 .

10 ـ ريابوف . ف : الفن والأيديولوجيا . ترجمة : د . خلف الجراد . دار الحوار ، سوريا . ط1/ 1984

11 ـ الزمان ، أنيس وعبد المالك ، أنور : الثقافة والفكر . ترجمة : فؤاد كامل . الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة . 1984 .

12 ـ سارتر ، جان بول : ما الأدب ؟ ترجمة : د . محمد غنيمي هلال . دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة . د . ت .

ـ الوجودية مذهب انساني . قدم له : د . كمال الحاج . منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت . 1978 .

13 ـ سعيد ، إدوارد : الاستشراق، المعرفة السلطة الإنشاء . ترجمة كمال أبو ديب . مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت . 1981 .

14 ـ سوتشكوف ، بوريس: المصائر التاريخية للواقعية . ترجمة : محمد عيتاني ، وأكرم الرفاعي ، دار الحقيقة ، بيروت . ط1/ 1974 .

15 ـ العروي ، عبد الله : الأيديولوجية العربية المعاصرة . ترجمة : محمد عيتاني . دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1/ 1970 .

16 ـ غارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف . ترجمة : حليم طوسون . دار الكتاب العربي ، القاهرة . 1968 .

17 ـ غروموف ، ي : الواقعية الاشتراكية . ترجمة : عدنان مدانات . دار ابن خلدون ، بيروت . 1975 .

18 ـ فيشر ، أرنست : ضرورة الفن . ترجمة : د . ميشال سليمان . دار الحقيقة ، بيروت ، د . ت .

19 ـ كاردي ، إدوارد : في النقد الاجتماعي . ترجمة : أحمد فؤاد بلبع . دار المعارف ، القاهرة . 1968 .

20 ـ كارلوني ، وفيللو : النقد الأدبي . ترجمة : كيتي سالم . منشورات عويدات ، بيروت ، ط1 / 1973 .

21 ـ لافريتسكي ، أ . : في سبيل الواقعية . ترجمة : د . جميل نصيف . عالم المعرفة ، بيروت ، د . ت .

22 ـ لانسون ، وماييه : منهج البحث في الأدب واللغة . ترجمة : د . محمد مندور . ملحق بكتابه النقد المنهجي عند العرب ، دار نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة . 1972 .

23 ـ لاند ، روبرت ، وآخرون : التطور المعاصر للبلدان العربية . أكاديمية العلوم السوفياتيـــة ، موسكو . 1983 .

24 ـ لوكاتش ، جورج : دراسات في الواقعية الأوربية . ترجمة : أمير اسكندر . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة . 1972 .

ـ الرواية كملحمة بورجوازية . ترجمة : جورج طرابيشي . دار الطليعة ، بيروت . ط1 / 1979 .

ـ معنى الواقعية المعاصرة . ترجمة : د . أمين العيوطي . دار المعارف ، القاهرة ، د . ت .

25 ـ ماركس ، كارل : الأدب والفن في الاشتراكية . ترجمة : د . عبد المنعم الحفني . مكتبة مدبولي ، القاهرة . ط2/ 1977 .

26 ـ مجموعة من النقاد : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي . مؤسسة الأبحاث والدراسات العربية ، بيروت . ط1 / 1984 .

27 ـ هربرت ، ماركوز : البعد الجمالي . ترجمة : جورج طرابيشي . دار الطليعة ، بيروت ، ط1 / 1979 .

جـ ـ مراجع باللغة الأجنبية

— Bernecque, J.H.: réalisme et naturalisme; classique hachette, Paris. 1969.

—Goldman. C. : le structuralisme genétique. collection mediation, ne 159. Paris, Denoél/Genthier; 1977.

—Lénine, V. :écrits sur l'art et la létterature. éditions du pregrés, Moscou : 1978.

د . مقالات في المجلات والجرائد

1ـ الآداب : ـ إسماعيل صدقي (نحو منطلقات جديدة في التزام الأديب العربي) . ع1/1972.

ـ بدر ، عبد المحسن طه (من قضايا النقد) . ع6 / 1956 .

ـ التكريتي ، سليم طه (وجهة الأدب في العراق) . ع5/1953 .

ـ الجزائري ، محمد (أدبنا الجديد أمام مسئوليته) . ع3/1968 .

ـ حجازي عبد المعطي (عن تجربتي الشعرية) . ع3 / 1966 .

ـ حسين ، طه (الدكتور طه حسين يحدث الآداب) . ع2 / 1957 .

ـ خميس ، شوقي (الالتزام في سفر الفقر والثورة) . ع2/ 1966 .

ـ الدسوقي ، عبد العزيز (بين التراث والمعاصرة) . ع1/ 1972 .

ـ داود ، أحمد يوسف (التراث والمعاصرة) . ع1/ 1972 .

ـ دكروب ، محمد (أفكار حول الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي) . ع7/1972.

ـ الراهب ، هاني (رسالة الأديب العربي في مكافحة الامبريالية) ع4/1968 .

ـ السياب ، بدر شاكر (وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث) . ع10/ 1956

ـ عيسى ، عبد الكاظم (الواقعية الاشتراكية في النقد العراقي المعاصر) . ع6/1972 .

ـ مروة ، حسين (أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث) . ع2/1967 .

(ماذا تعني مشكلة المضمون في الأدب العربي المعاصر) . ع10/ 1977.

ـ مزالي ، محمد (الأصالة والتفتح) . ع11/ 1971 .

ـ موسى، سلامة (الواقعية في الأدب العصري) . ع5/1958 .

ـ الناقوري ، إدريس (مشكلة المضمون في الرواية المغربية) . ع10/1977 .

ـ النقاش، رجاء (حول الأدب الديمقراطي ، الماضي المرفوض) ع. 11/ 1953 .

ـ هيكل ، أحمد (الشعر العربي المعاصر بين الأصالة والتجديد) . ع11/1984 .

ـ يونس عبد الحميد (اللغة والحياة) . ع5/1953.

2 ـ الأدباء : ـ التازى ، محمد (دور الأدب المغربى فى المعركة) . ع2/1971 .

3 ـ الأديب المصرى : ـ الشوباشى ، محمد مفيد (الكاتب المنتظر) . ع4/1950 .

3 ـ أقلام ، المغربية : الجابرى ، محمد عابد (مسئولية المثقفين فى البلدان المتخلفة) . ع2 ابريل 1961 .

4 ـ التطور : ـ أنور كامل (أساليب الكفاح) . ع3 مارس 1940 .

ـ على ، كامل (الثقافة والرجل المثقف) . ع2 فبراير 1940 .

5 ـ الثقافة : ـ أمين ، أحمد (مستقبل الأدب العربى) . ع 275 بتاريخ 4/4 / 1944 .

6 ـ الثقافة الجديدة : تامر ، فاضل (نحو تعزيز مواقع الفكر الثورى) . ع4/1969 .

7 ـ الثقافة والثورة : ـ العالم ، محمود أمين (ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقاتها بالثورة الاجتماعية) ع 10/ 1983 .

ـ أمير ، اسكندر (النضال ضد القهر السياسى) . ع1/ 1976 .

8 ـ الثورة (جريدة) : خضر ، موفق (ما هى مهمات القاص مرحليا ؟) . ع2447 بتاريخ 27/8/1976 .

9 ـ الجيش : الركيبى ، عبد الله . س3 ع 4/ مارس 1966 .

10 ـ الرسالة : الحكيم ، توفيق (فى الأدب والفن) . ع562 . بتاريخ 10/4/1944 .

11 ـ الرسالة الجديدة : خلاف ، عبد المنعم (الفن والإصلاح) . ع570 بتاريخ 5/6/ 1944 .

12 ـ الشعب (جريدة) : الحكيم ، توفيق (الأدب تجربة وفكرة ومعرفة) . ع203 بتاريخ 25/12/1956 .

13 ـ عيون المقالات : مروة ، حسين (بحث عن واقعية الواقعية) . ع11 / 1938 .

14 ـ الفجر الجديد : صالح ، أحمد رشدى (مرحلة جديدة فى الفكر المصرى) . ع2 بتاريخ 1/6/1945 .

15 ـ فصول : ـ أبو ديب ، كمال (الأدب والأيديولوجيا) . ع 4 م5 يوليو 1985 .

ـ الأسد ، ناصر الدين (اللغة العربية وقضايا الحداثة) . م4 ع3 ابريل 1984 .

ـ إيجلتون ، تيرى (الماركسية والنقد الأدبى) . ترجمة د . جابر عصفور . م5 ع 3 ابريل 1985 .

ـ بدر ، عبد المحسن طه (الأدب والأيديولوجيا) ، ندوة . م5 ع4 يوليو 1985 .

ـ براده ، محمد (اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة) م4 ع3 ابريل 1984 .

ـ تليمة ، عبد المنعم (الأدب والأيديولوجيا) ، ندوة . م5 ع4 يوليو 1985 .

ـ سعد الدين ، إبراهيم (الأدب والأيديولوجيا) . م5 ع4 يوليو 1985 .

ـ الطعمة ، صالح جواد (الشاعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة) . م4 ع4 يوليو 1984 .

ـ عصفور ، جابر (معنى الحداثة فى الشعر المعاصر) م4 ع 4 يوليو 1984 .

ـ محمود ، زكى نجيب (الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية) . م5 ع4 يوليو 1985 .

16 ـ الفكر المعاصر : اسكندر ، أمير (منهج النقد الأيديولوجى) . ع22 ديسمبر 1966 .

17 ـ الكاتب : ـ عصفور ، جابر (نقد الشعر عند محمد مندور) ع186 سبتمبر1976 .
ـ مندور، محمد (الإلتزام ومسئولية الأديب) . ديسمبر 1962 .
18 ـ اللطائف المصوّرة : ـ موسى ، سلامة (أدب الكفاح وأدب التأمل) . ع1328 بتاريخ 12/7/ 1940 .
ـ موسى، سلامة (نحو انهجاس اجتماعي جديد) . بتاريخ 6/5/1940 .
19 ـ المجاهد الثقافي : الركيبي ، عبدالله (جذور الفكر الاشتراكي) . ع11 /1970 .
20 ـ المجلة : ـ حافظ، صبري (وضع الفنون الأدبية الراهن ومشكلاتها) . ع103 يوليو 1965 .
ـ دوارة ، فؤاد (شيخ النقاد يتحدث) . ع98 فبراير 1965 .
ـ المعداوي ، أنور (أدبنا المعاصر بين الرومانسية والواقعية) . ع54 يوليو 1961 .
ـ مندور ، محمد (إحياء التراث) . ع55 اغشطس 1961 .
// (مذهبي في النقد) . ع103 يوليو 1965 .
21 ـ المصري (جريدة) : الخميسي ، عبد الرحمن (الأدب للشعب) . ع5840 بتاريخ 8 فبراير 1953 .
22 ـ المعرفة : الخميسي ، عبد الرؤوف (حديث مع الدكتور محمد مندور) . ع36 /1965 .
23 ـ المقتطف : العالم محمود أمين (مستقبل الشعر العربي) . اغسطس 1949 .
24 ـ الموقف الأدبي : ـ بتروف، سيرغي (الواقعية الاشتراكية منهجها واتجاهاتها) . ترجمة : نزار عيون السود . ع85 ايار 1978 .
ـ الجراري ، عباس (الأديب العربي بين الحرية والالتزام) . ع9،10/ 1972 .
ـ صالح أحمد عباس (الأدب الانعزالي في مصر) . ع106/1980 .
ـ طرابيشي ، جورج (الأديب العربي بين الحرية والإلتزام) ع8/1972 .
ـ ياسين ، رشيد (الشاعر العربي بين التراث والمعاصرة) . ع8/ 1972 .
25 ـ الهدف : دراج ، فيصل (على هامش ندوة نجيب محفوظ) . ع1004 بتاريخ 22 نيسان 1990 .
26 ـ الهلال : أمين ، أحمد (أدبنا الحديث أدب ديمقراطي) . س46 ج2 بتاريخ 1/12/1937 .
// (الصدق في الأدب) . س46 ج6 بتاريخ 1/4/1938 .

هـ ـ المعاجم

1 ـ لسان العرب المحيط : إعداد وتصنيف : يوسف الخياط . دار لسان العرب ، لبنان . م1 . د.ت
2 ـ معجم مصطلحات الأدب : مجدي وهبه . مكتبة لبنان ، بيروت . 1974 .
3 ـ الموسوعة الفلسفية : م . روزنتال . ترجمة : سمير كرم . دار الطليعة ، بيروت . ط3 /1981 .
4 ـ موسوعة المصطلح النقدي : ترجمة عبدالواحد لؤلؤة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت . ط1/ 1983 .

د ـ المصطلحـــات المعتمـدة

ـ أ ـ

Automatisme .... ـ الآليـة
Tendance .... ـ الاتجـاه
Volonté .... ـ إرادة
Orthodoxie .... ـ أرثوذكسية (تقليدية)
Style .... ـ أسلـوب
Stylistique .... ـ الأسلوبيـة
Nominalisme .... ـ الإسميـة
Socialisme .... ـ الاشتراكية
Socialisme Utopique .... ـ الاشتراكية الطوباوية (الخيالية)
Problématique .... ـ إشكاليـة
Authenticité ou Originalité .... ـ الأصالـة
Engagement .... ـ الالتـزام
Obligation .... ـ الإلـزام
Inspiration .... ـ الالهـام
Eclectisme .... ـ انتقائيـة
Humanité .... ـ انسانيـة
Impressionnisme .... ـ الانطباعيـة
Reflexion .... ـ الانعكـاس
Reflet Mécanique .... ـ الانعكـاس الآلي
Idéologie .... ـ أيديولوجيا

ـ ب ـ

Tour d'ivoire .... ـ البرج العاجـي
Parnasse .... ـ البرناسيـة
Structure .... ـ بنيـة
Infrastructure .... ـ بنيـة تحتية
Superstructure .... ـ بنيـة فوقيـة
Structuralisme .... ـ البنيويـة
Structuralisme Génétique .... ـ البنيوية التكوينيـة أو التركيبية

— ت —

— تجاوز .... Dépassement
— التجديد (التغيير) .... Renouvellement
— التجربة .... Experience
— التجريبية .... Experimentalisme
— التراث .... Patrimoine
— تركيب .... Synthése
— تعبير .... Expression
— التعبيرية .... Expressionnisme
— تفاؤل (تفاؤلية) .... Optimisme
— التفاعل الثقافي (المثاقفة) .... Acculturation
— تفكير .... Réflexion
— تيارات .... courants

— ج —

— الجبرية .... Fatalisme
— الجدلية .... Dialectique
— الجمالية .... Esthétisme
— الجنس الأدبي .... Genre Littéraire

— ح —

— الحتمية .... Déterminisme
— الحداثة .... Modernité
— الحداثية .... Modernisme
— الحرية .... Liberté
— حضارة .... Civilisation
— الحقيقة .... Vérité

— خ —

— خلق .... Création
— الخيال .... Imagination

— د —

— الدادية .... Dadaisme

— ذ —

Sujet .... — الذات

Subjectif .... — ذاتي

Subjectivité .... — الذاتية

— ر —

Vision .... — الرؤية

Symbolisme .... — الرمزية

Romantisme .... — الرومانسية

— س —

Surréalisme .... — السريالية

Sémiologie .... — السيمائية

— ش —

Populisme .... — شعبية

Forme .... — الشكل

Formalisme .... — الشكلية

— ص —

Lutte des classes .... — الصراع الطبقي

— ط —

Naturalisme .... — الطبيعية

— ع —

Nihilisme .... — العدمية

Modernisation .... — العصرنة

Rationalisme .... — عقلانية

Esthétique .... — علم الجمال

— ف —

Freudisme .... — الفرويدية

L'art pour l'art .... — الفن للفن

Anarchisme .... — الفوضوية

— ك —

Classicisme .... — الكلاسية

— ل —

Absurde	ـ اللا معقـول
In'concience	ـ اللا وعـي

— م —

Materialisme	ـ الما ديـة
Materialisme historique	ـ الما ديـة التاريخيـة
Materialisme dialectique	ـ المادية الجدليـة
Marxisme	ـ الما ركسية
MarxismeLeninisme	ـ الما ركسية اللينينيـة
Substance	ـ الما هيـة
Idéalisme	ـ المثاليـة
Imitation	ـ المحا كاة
Doctrine	ـ مذ هـب
Centenu	ـ المضمـو ن (المحتوى)
COrrelatif Objectif	ـ المعادل الموضوعى
Contemporain	ـ معا صر
Contemporanéité	ـ المعاصرة
Dogmatisme	ـ المعتقد يـة
Sens	ـ المعنى
Methode	ـ المنهـج
Objet	ـ الموضوع
Objectivité	ـ الموضوعيـة

— ن —

Critique	ـ النقـد
Critique Sociale	ـ النقد الا جتماعى
Critique Impressionniste	ـ النقد الا نطبا عى أو التأثرى
Critique pratique	ـ النقد التطبيقى
Nouvelle Critique	ـ النقد الجديد
Critique Comparée	ـ النقد المقارن
Narcissime	ـ النرجسيـة

Point de vue	ـ نظرة
Théorie	ـ نظرية
Théorie du Reflet	ـ نظرية الا نعكاس
Epistémologie	ـ نظرية المعرفة
Antithése	ـ نقيض
Modelisation	ـ النمذجة
Type	ـ النمط
Modéle	ـ النموذج

— و —

Réel	ـ الواقع
Réalite objective	ـ الواقع الموضوعي
Réalisme Socialiste	ـ الواقعية الا شتراكية
Réalisme Naif	ـ الواقعية البدائية أوالساذجة
Réalisme Simple	ـ الواقعية البسيطة
Réalisme Merveilleux	ـ الواقعية السحرية
Réalisme Critique	ـ الواقعية النقدية أو الا نتقادية
Existentialisme	ـ الوجودية
Thése	ـ وضع
Positivisme	ـ الوضعية
Nationalisme	ـ الوطنية
Conscience	ـ الوعي (الشعور)
COnscience Idéologique	ـ الوعي الأيديولوجي
Conscience Possible	ـ الوعي الممكن

— — — — — — — — — — — — —

فهرس الأعلام

ـ أ ـ

— ث —

— ج —

— س —

— ص —

— ط —

— ع —

فهرست الموضوعات

الباب الأول

الواقعية والنقد العربى المعاصر

الباب الثانى ٤٢٠٤٣٩

الأسس الفنية للواقعية فى النقد العربى المعاصر

دليل البحث

UNIVERSITE D'ALGER
INSTITUT DE LANGUE ET LETTRES ARABES

La Problématique Du Réalisme dans La Critique Arabe Contemporaine

THESE DU DOCTORAT D ETAT DANS LA CRITIQUE MODERNE

Le chercheur :

ZAAMOUCHE AMAR

L'encadreur :

D . OUASSINI LAARADJ

- 1990 -

Le sujet de cette étude est "La problématique du realisme dans la critique arabe contemporaine", et il a été choisi parcequ'il évoque de differents problemes de la critique , qui sont dus aux differentes definitions qu'inspire le mot "Realisme ".

Ce dernier a plusieurs sens , cela se rapporte à son passage par de differentes périodes historiques,et aux differents points de vue suivant les circonstances de chaque pays et ses particularités qui le differencient de l'autre.Ce qui l'a rendue l'une des problématiques de la critique litteraire contemporaine.

Cette problématique a dominé la pensée arabe et sa critique, surtout dans la détermination du sens du "Réalisme" ses éspèces,et son rôle dans la société du point de vue de la pensée et de l'art, ce qui a entrainé plusieurs problèmes sociaux et critiques .

L'emploi du tèrme"problématique" dans le sujet de la thèse, ne vise pas seulement le sens linguistique, mais vise aussi le sens terminologique qui favorise l'existance d'une théorie qui n'a pas été englobée totalement,et qui n'est pas encore arrivée à une stabilité idéelle et artistique. C'est pourquoi la problématique d'un idéel ne peut pas être déterminée et définie seulement par ce qu'on a déja évoqué, mais aussi par ce qu'on peut encore évoqué et ajouté, parcequ'elle n'est pas liée à un temps précis où à un lieu précis aussi, ce qu'il l'a rend ouverte devant chaque idéeliste où artiste pour qu'il l' améliore .

Le réalisme dans la critique arabe s'affronte à des problèmes idéels,artistiques,sociaux,politiques et économiques et essaye de les résoudre ensemble et non pas indépendament , parcequ'ils sont entièrement liés .

Ce qui a rendu le réalisme plus complexe pour les critiques,c'est que le réalisme comme étant une doctrine litteraire et critique est l'un des plus complexe problème qu'a vécu la vie critique et litteraire mondiale,soit du point de vue de sa philosophie idéelle,et ses principes économiques et sociaux où des propositions litteraires et critiques qu'elle évoque .

La complexité de cette tendance est dû à la mauvaise compréhention de celle ci d'un coté ce qui rend les oeuvres litteraires et critiques comme étant une forme dogmatique directes qui veulent réaliser une vision idéelle socialiste dans la réalité sociale sans s'en rendre compte du côté artistique,

c'est pourquoi le niveau des oeuvres litteraires chute au plus bas,parcequ'elles utilisent le style publicitaire, et le rôle du critique devient dans ce cas comme un enregistreur de ses propres impressions qui ne sont utiles ni pour le texte,ni pour le lecteur, ni pour la critique,puisque le plus important pour lui c'est le contenu idéel et idiologique de ces oeuvres. Cela a été constaté dans les oeuvres de quelques écrivains qui sont touchés par cette compréhention superficielle-qui ne voit dans le réalisme que de photographier la réalité comme elle est, sans faire entrer la subjectivité de l'écrivain - qui leur a fait oublier le côté artistique et les propreités originales de la litterature . D'autre part , cette tendance peut faire submerger les oeuvres litteraires et critiques au niveau d'une exellente invention,qui peut servir les propositions sociales tout en conservant les règles artistiques du genre litteraire,alors que le terme"Reflet" est un dérivé du mot "réflexion" qui inspire un genre d'éffort volontaire dans l'analyse de la structure de la réalité,puis dans la composition de celle ci suivant une nouvelle vision qui coordonne avec les conditions objectives de la réalité et de l'art .

Sans doute, la critique arabe a été beaucoup influencée par cette tendance comme toutes les autres tendances litteraires qui l'ont précédée où suivie comme le romantisme,l'éxistantialisme et le structuralisme etc.... Et celui qui poursuit la démarche de la critique arabe contemporaine,son attention sera attirée par l'étalement et l'utilisation du terme "réalisme"plus qu'une autre tendance,surtout dans la période des années cinquante,soixante,et quelques temps aprés .Il n'y a pas un livre de critique où litteraire qui n'explique pas ce terme, où parle de sa méthode,ses principes idéels où critiques. Et malgré l'étalement de cette doctrine dans la critique arabe sous de differentes formes, il n'éxiste pas un document où une référence principale sur ce sujet,et tout ce qui existe ce sont des études et des écritures éparpillées qui ont été écrites dans de differentes phases,et qui n'englobent pas totalement ce sujet. Toutes ces études et écritures se basent sur le domaine d'application,et non pas sur le domaine théorique qui interesse les oeuvres de traduction, et même dans le domaine d'application on trouve de nettes differences entres les critiques qui adoptent cette tendance dans la critique arabe .

On comprend donc que le réalisme critique a besoin de ce

genre d'étude ,qui définie cette doctrine,élabore sa bonne vision traite ses phénomènes,ses dimensions idéelles,et ses courants artistiques.D'où vient la necessité de cette étude; pour participer à l'éclaircissement des côtés sombres de cette tendance critique tout en esperant qu'on a été objectif et réaliste dans notre oeuvre car la causerie sur le réalisme dans la critique litteraire est un récit de la vie quotidienne;et les circonstances de l'époque .Le réalisme, tout en étant un mouvement critique et artistique ;est aussi l'âme de la nation, qui englobe les differents côtés de la vie .

Il est vraiment difficile d'observer le réalisme dans la critique arabe,pour plusieurs raisons; l'une des plus importantes est que le monde arabe évolue differemment,ce qui rend difficile de généraliser des règles sur toute la critique arabe,et jusqu'à nos jours il y a des nations qui sont toujours dans un état critique que ce soit du point de vue artistique,idéel, où économique et il y a aussi celles qui se sont bien développées dans les domaines de la critique et de la litterature ;ainsi que dans le domaine économique; même si ce dernier malgré son importance ne montre pas l'état du développement de la litterature et de la critique.D'où les pays sur les quels on a insisté dans cette étude ce sont ceux qui ont à peu prés le même niveau;au moins dans leur évolution idéelle et artistique comme; l'Egypte,la Liban, la Syrie,l'Iraq, l'Algerie et le Maroc; malgré que ces deux derniers sont un peu differents des autres, car la doctrine du réalisme a tardé dans son apparition suivant le retardementde leurs indépendances, en plus de l'éxistence d'une litterature écrite en français qui a éxisté avant l'indépendance;surtout en Algerie .
C'est pourquoi l'Egypte sera le point apparent dans la démarche du développement du réalisme critique,pour sa continuité,la variation de ses représentants,et parcequ'il a acquit une forme globale,en fin pour la facilité de procurer les oeuvres de ses critiques par rapport aux autres pays du monde arabe .

Par conséquent,notre étude va insister sur les critiques qui adoptent pour leurs oeuvres critiques le réalisme de façon claire,mette et précise; à condition de les considérer comme des modèles qui montrent la problématique générale;proposée par la méthode réaliste dans la critique arabe . Sachant,que nous ne visons pas entreprendre un sondage pour collectionner toutes les oeuvres des critiques réalistes,mais notre but et de déduire ce

que le réalisme a ajouté à la critique litteraire,et la relation de celle-ci avec la réalité sociale. D'où,il n'est pas obligatoire de parler de chaque critique, car cela nous emmène à faire une bibliographie, et n'empêche pas le chercheur de s'éfforcer pour que sa thése englobe le plus grand nombre de critiques réalistes arabes malgré toutes les difficultés rencontrées. Et ce qui complique la tâche,c'est que la majorité des critiques réalistes n'ont pas expliqué le réalisme comme étant une théorie idéelle et artistique , mais ils l'ont décrit à travers leurs critiques appliquées des differents modèles artistiques .

Le but de cette étude est de faire ressortir la matière brute de cette critique,et de la traiter d'une façon objective àtravers les attitudes des critiques réalistes sur les propositions de la réalité et de l'art. C'est pourquoi on s'est basé dans une première phase sur la méthode historique qui détermine les étapes du développement d'un des arts litteraires où critiques,et le degré de son influence dans l'environnement,mais cette méthode reste handicapée toute seule si elle n'est pas accouplée à une méthode de critique dont les propriétés sont la comparaison et la valorisation. D'où notre méthode dans l'étude doit être une méthode déscriptive d'analyse sociale qui vise à expliquer les termes et les propositions; et leurs reflets de connaissance dans le domaine de la litterature et de la critique etc... On comprend bien la problématique dans le cadre de ses relations dialectiques existantes,et sous une vision globale de la réalité sociale et artistique .

Dans le sujet de cette thèse, la contemporanité a apparu vers la fin des années quarante ,alors que la critique arabe traversait une étape importante de transformation,où est apparu l'importance de la démocratie et du socialisme;ainsi que le réalisme et elle s'étale jusqu'à l'établissement de cette these . On observe une étape importante du développe ment de la critique arabe qui a été distingué par des particularités et des traits bien définis,et qui a regroupé des impréssions idéelles et critiques differentes . Malgré l'importance de la détermination temporelle de la recherche dans le domaine litteraire et critique;cette recherche n'est pas forcement soumise à cette détermination parceque le chercheur revient souvent aux étapes qui ont précédées la phase de l'apparition de la proposition et son élaboration .

Enfin,le but de cette thèse est d'englober les efforts critiques réalistes pendant la période qui a été déterminée

précédamment,et de suivre les périodes de son développement;la formation de ses principes,ses traits et ses tendances ,suivant ses differents étapes pour arriver àformer une photo bien définie et globale du réalisme et sa problématique .

Partant de ce principe et des données de la matière critique,la thèse est partagée en deux grandes parties,précedée par une introduction à la thése,pour expliquer le réalisme de manière générale,les causes de son apparition et ses éspèces critiques , naturelles,et sociales dans les litterature étrangères .

La première partie a été réservée au réalisme et à la critique arabe contemporaine;elle est partagée en trois chapitres. Le premier chapitre explique la mise au point du tèrme"réalisme" dans la critique arabe et les circonstances générales qui ont joué un rôle dans son développement et son élaboration . Dans le deuxième chapitre on a déterminé la relation du réalisme avec les autres doctrines critiques,comme le classicisme,le romantisme et l'éxistentialisme;ainsi de suite; faisant apparaître les points communs , les differences et les attitudes des critiques réalistes, aprés avoir déterminé la définition du réalisme,et ses principes dans la critique arabe contemporaine. On a réservé le troisième chapitre pour discuter les tendances du réalisme dans la critique arabe contemporaine et on a cité quatres tendances critiques qui sont bien définies,ce sont : la tendance réaliste sociale,la tendance réaliste humaine,la tendance réaliste révolutionnaire et la tendance réaliste idiologique .

La deuxième partie a été réservée aux principes artistiques du réalisme du point de vue de la critique arabe ,elle est partagée en cinq chapitres, le premier explique la nature de la litterature réaliste et de la critique réaliste du point de vue de leurs substances, rôle et relation avec la société et l'individu. Le deuxième chapitre prend en charge la théorie du reflet et sa place dans la critique réaliste d'un côté,et sa relation avec les théories de l'imitation,de l'expréssion,et de la création d'un autre côté. Pour le troisième chapitre c'est le dialectique de la forme et du contenu dans l'oeuvre litteraire,et ce qu'elle a évoqué de dialect dans la critique arabe. Le quatrième chapitre éxpose le problème de l'engagement , le rôle de la litterature et l'attitude de la critique réaliste envers eux. Enfin ; vient le cinqième chapitre et le dernier,qui donne l'attitude du réalisme du patrimoine ,du problème de l'authenticité et de la contemporanitédans la critique litteraire arabe .

La conclusion a été sous forme d'un recueil de tous les résultats de cette thèse .Cette dernière renferme aussi, une partie pour la bibliographie et les documents arabes et étrangers qui ont été utilisés dans cette étude;et on les a classés suivant les noms les plus connus de ces écrivains. A cela s'ajoutent deux guides necessaire pour achever l'étude : le premier pour la terminologie;le deuxième pour les noms propres .

De toute manière,on pense qu'on a assayé de trouver des réponses à plusieurs questionsqui ont été posées dans cette étude , et je ne pense pas qu'on a résolu tous les problèmes et les questions . La connaissance est une question qui peut engendrer une réponse , où former une autre question .

oo